الخطة الوطنية للترجمة
(١٢)

الأدب الإسباني

في القرن العشرين

تأليف : نيبيس باراندا ليتوريو
لوثيا مونتيخو غوروتشاغا

ترجمة: جعفر محمد العلّوني

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٤م

الأدب الإسباني

في القرن العشرين

العنوان الأصلي للكتاب:

Literatura Española de siglo XX

Nieves Baranada Leturio
Lucía Montejo Gurruchaga

الأدب الإسباني في القرن العشرين / تأليف نيبيس باراندا ليتوريـــو، لوثيا مونتيخو غوروتشاغا؛ ترجمة جعفر محمد العلوني .- دمـــشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٤ .- ٢٤٨ ص؛ ٢٤سم

(الخطة الوطنية للترجمة؛ ١٢)

١- ٨٦٠,٩ ل ي ت أ ٢- العنوان ٣- لتوريو
٤- غوروتشاغا ٥- العلوني ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

مُقدّمة

بقدر ما تسهل دراسة تاريخ الأدب الإسباني في القرون الماضية، تصعب دراسته في القرن العشرين. فهو إنتاجٌ وفير، ومواهب متعددة في شعاب مختلفة.

«الأدب الإسباني في القرن العشرين»، كتابٌ يلبّي حاجة ماسّة يستشعرها المتخصّصون في هذا المجال، والمثقف العربي عامةً. فهو يساعد المتخصصين في مجال الآداب، على معرفة التّغيّرات الجوهريّة، التي حدثت في إسبانيا، طوال قرنٍ كامل، على صعيد التّيارات الأيديولوجية والنّزعات الفنيّة والأدبيّة الموروثة عن القرن التاسع عشر، في الشّعر، والرّواية، والمسرح؛ كما أنّه يزوّد المثقف العربي بمعلوماتٍ عامة عن حياة وأعمال أبرز كتّاب إسبانيا في القرن العشرين، إضافة إلى لمحة تاريخية عن أهم الأحداث السّياسيّة والاجتماعيّة التي كان لها تأثيرها الحاسم في تكوين معالم الحركات والتّيارات الأدبية والفكرية في إسبانيا.

يتضمن هذا الكتاب اثني عشر بحثاً. الجزء الأول يتألف من خمسة أبحاث، ويتناول الفترة الزّمنيّة الممتدة من عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٣٩، بما فيها من مدارس وتيارات وحركات وصراعات أدبية وفكرية وسياسية وأيديولوجية؛ أمّا الجزء الثاني، فيضمُ سبعة أبحاث، ويتناول الأحداث من عام ١٩٣٩ إلى نهاية القرن العشرين. وكلُ بحث سبقته

مقدمة تتناول الأحداث التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والثقافية في الفترة الزمنية التي يعالجها. إضافة إلى خاتمة في نهاية كل بحث، هي بمثابة ملخص لأهم الأفكار والأعمال التي جاءت في صلب البحث.

ها نحن، إذاً، نقدّم للقارئ العربي، صورة من صور الفكر الأوروبي، هي صورة قوية وعنيفة، فيها هدوء وسكينة، فيها العلو كما فيها الهبوط، على أمل دراستها والتأمل فيها، آخذين بعين الاعتبار، أنَّ أدب الأمم والشعوب لا يموت، بل هو الذاكرة الحقيقية الوحيدة التي تنبض بحياة هذه الشعوب.

جعفر محمد العلوني

الأدب الإسباني في القرن العشرين

مدخل عام إلى الفترة الممتدة بين ١٩٠٠ - ١٩٣٩م

- نكبة عام ١٨٩٨ وأزمة نهاية القرن.
- الحرب العالمية الأولى والحركات الطليعيّة.
- فترة ما بين الحربين في إسبانيا.

تأثر التاريخ الإسباني، مع نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، بسلسلة من الأحداث السّياسيّة الرئيسيّة، التي تمثّل في جوهرها، الصِّراع الذي حدث في جميع المجالات (الاقتصادية، السّياسية والاجتماعية)، بين عملية التحديث التي أرادت أن تلحق النّزعات الغربية، وبين العوائق الحائلة دون تحقيق هذا التحديث. وقد اكتسبت هذه النزعات المتناقضة أشكالاً ومظاهر مختلفة، وكثيراً من الأحيان، ما مرّت بفترات توافق، لكنّها لم تصل أبداً إلى حدٍّ الوصول إلى صيغة ثابتة تسمح بإخراج البلد من التّقهقر الاقتصادي والاجتماعي الذي يعانيه قياساً بمحيطه الأوروبي. وأمام هذا المشهد لابدَّ من الانتباه إلى مجموعة من العوامل المهمة الموجودة في خلفية هذا الصّراع وهي: الجيش، الذي كان له الدّور الأبرز في مراقبة السّلطة المدنيّة مع وجود تهديد مستمر بإمكانيّة التّدخل؛ الكنيسة، والتي كانت تسيطر على التعليم متحالفةً مع القوى الرجعيّة؛ الطّبقة العاملة، وفيها عمالٌ مياومون وعمال الصناعة، وهي الطبقة التي تدعمها الأيديولوجيات الاجتماعية والفوضوية، التي اتخذت مواقف متشدّدة جداً لمّا لم تجد وسائل لنيل مطالبها؛ الطبقة البرجوازية الصغيرة، وهي طبقة ضعيفة غير ممثلة في السلطة، ولكنّها تتفق مع الأوليغاركية خوفاً من طبقة العمال؛ وأخيراً طبقة ذوي الامتيازات أو الأوليغاركية (الأقليّة)، وهي الطبقة التي تقبض على زمام السلطة وتتبنّى، عموماً، مواقف مُحافِظة جداً غير قادرة على تحقيق تطور جوهريّ، ولا حل الكثير من المشكلات التي يعاني منها البلد.

١- نكبة عام ١٨٩٨ وأزمة نهاية القرن

يُحسب أن تاريخ القرن العشرين يبدأ، فعلياً، مع نكبة الـــ ٩٨. فمنذ أن بدأت دول أمريكا اللاتينية حركة الاستقلال في القرن التاسع عشر، لم يبق للإسبان سوى مستعمرتين كوبا والفلبين. ففي العام ١٨٩٨، وبعد عملية طويلة، وقعت حرب مفتوحة بين الإسبان والولايات المتحدة الأمريكية، التي «حرَّرت» بدورها هاتين المستعمرتين، وذلك من أجل ضمان نطاق نفوذها. في الواقع كان لهذه الهزيمة وقعٌ، ليس على النطاق الاقتصادي فحسب، بل والاجتماعي أيضاً. فقد أثارت الهزيمة، ومقتل أكثر من خمسين ألف جندي إسباني، صدمةً كبيرة جداً. في الحقيقة كان لهذا الحدث الأثر الأكبر في ظهور «فكرة إسبانيا»، وهي صبغة طبعت الكثير من الأعمال الأدبية لكتّاب هذه المرحلة التاريخية، وأعطت دفعاً كبيراً للوطنيين المهمشين؛ من جهة أخرى، أظهرت هذه الهزيمة حدود النظام السياسي الحاكم حتى تلك اللحظة، وأعطت الفرصة لطرح مقترحات الإصلاح والتحديث من قبل حركة «إعادة الانبعاث» Regeneracionismo(*)، التي عرّت المشكلات الإسبانيّة الكبرى. مع بداية سنوات القرن العشرين كان النظام السياسي السابق المعروف بالإصلاح (Restauración) حاضراً، غير أنَّ المشكلات والأحداث الكبيرة التي وقعت بين ١٩٠٩ و١٩١٧ أظهرت انحلاله. ففي العام ١٩٠٩ تفجَّرت أحداث اجتماعية تمركزت في مدينة برشلونة، وفي العام ١٩١٧ حدث إضرابٌ عام أثّر

(*) حركة أيديولوجيّة ظهرت في إسبانيا أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كنتيجة للهزيمة والخسارة لآخر المستعمرات الإسبانية. تهدف إلى إعادة تحديث البلد وانبعاثه في جميع المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وذلك من خلال الإصلاحات.

على البلد كله وكانت له أبعاد تركت أثراً كبيراً في إضعاف الحكومة، بحيث أصبح النظام السياسي الحاكم موضع الشك والتساؤل.

من الناحية الثقافيّة، تصادفت نكبة الـ ٩٨ وأبعادها مع الفترة التي أطلق عليها الباحثون اسم «أزمة نهاية القرن Crisis de fin de siglo». في الواقع كان الأمر يتعلق بسلوكٍ امتدَّ على طول عصرٍ كامل، وتميّز هذا السلوك بالتمرّد، والاحتجاج على الأرثوذوكسيّة القوية والفاعلة في السلطة، ليس فقط في الفنون، وإنما امتد سلوك الاحتجاج والرفض هذا ليشمل السياسة، والوضع الاجتماعي، والدّين والأخلاق. ولم يقتصر الأمر على إسبانيا فحسب، وإنّما امتدَّ أيضاً إلى أوروبا، بحيث ارتبطت التغيرات والأساليب في إسبانيا، بشكلٍ حميميٍّ، مع ما حدث في كلٍّ من فرنسا وألمانيا وإنكلترا، حيث ظهرت، بشكلٍ جليٍّ، التأثيرات المتعددة لتلكم الدول في إسبانيا.

كانت أزمة القيم هذه ثمرة التحولات الكبرى التي حدثت في المجتمع والسياسة والاقتصاد على طول القرن التاسع عشر. فالصناعة جلبت معها تطوراً تقنياً مهماً أخذت نتائجه تظهر مع أواخر القرن (المصباح الكهربائي، مسجل الصوت، السيارة، الهاتف، السينما...)، كما أنها غيّرت المجتمع هو الآخر، فقد هُجِر الريف بنسبةٍ كبيرة واستُبدل بالمدن، وأدَّى ذلك إلى تشكيل طبقة بروليتاريا مُستأصلة ومُستَغَلّة تطلب حقوقها من خلال الصراع والضغط. على الطرف الآخر كانت الطبقة الارستقراطية وطبقة الأقليّة، أي نخبة المجتمع، الطبقات العليا، تسيطران على السياسة والاقتصاد من أجل ضمان استمراريّة الحفاظ على امتيازاتها. لقد كان الأمر يتعلق بصدمة حدثت نتيجة الفجوة بين عالم تغيَّر على الصّعيد الاجتماعي، والاقتصادي، والصناعي، والتكنولوجي، وعالمٍ يقوم على آليّة سلطة سياسيّة لم تتمكَّن من التجدُّد لتتأقلم مع تلكم التغيرات. كان لعدم الرضا عن العالم الناتج عن هذه التطورات وعن أصولها (العقلانيّة، الإيمان بالتطور اللامحدود، العلم)، وللريبة الحيويّة أمام عالمٍ فتح باب الأسئلة على معايير القيم التقليديّة، الدور الأبرز في التشاؤم العميق، وفي فتح الباب أمام النسبيّة، التي

أعطت بدورها مجالاً لظهور الوجودية، في النطاق الفلسفي. أما بالنسبة للفنون فقد تُرجمت من خلال ظهور العديد من النزعات التي يمكن تصنيفها ضمن منحيين عاميّن: نزعات معارضة لما هو مقبول حتى ذلك الوقت، يمكن لها أن تصل أو ألّا تصل إلى اقتراح تجديدات؛ ونزعات مالت نحو الهروب من الواقع الذي ترفضه.

وإذا ما عدنا في الذاكرة إلى أنواع الفنون والفكر المختلفة، سنلاحظ التجديد نفسه الذي تركه القرن التاسع عشر في بضع سنين «بالياً»: غوستاف ماهلير Gustav Mahler، أرنولد شوشنبيرغ Arnold Schönberg، ماوريثي رافل Maurice Ravel في الموسيقا؛ وفان كوخ van Gogh، وغوجين Gauguin، وروسو Rousseau في الرسم؛ وهو التجديد نفسه الذي وصل إليه فيما بعد بيكاسو Picasso، وموندوريان Mondrian، وكانديسكي Kandinski؛ والتجديد الفلسفي لنيتشه Nietzsche، وبيرغسون Bergson، والتحليل النفسي لسيغموند فرويد Sigmund Freud. لم تكن إسبانيا على هامش هذه التيارات، فأعمال إيساك آلبينيز Isaac Albéniz، ومانويل دي فايا Manuel de Falla الموسيقيّة، والفنّ المعماري لأنطونيو غاودي Antonio Gaudí، وتأثير التيارات الفلسفية السائدة في أوروبا، يذكرنا بذلك.

٢- الحرب العالميّة الأولى والحركات الطليعيّة

اندلعت الحرب العالمية الأولى في أوروبا في الفترة الممتدة بين عامي ١٩١٤-١٩١٨، وسميّت كذلك بـــ «الحرب الكبرى». شكّلت كلٌّ من ألمانيا، النمسا، وهنغاريا جبهة ضد بقية الدول الأوروبية التي دعيت «بالحلفاء»، وضمّت كلاً من (فرنسا، المملكة المتحدة، روسيا إلخ). أعلنت إسبانيا عدم مشاركتها في الحرب بوصفها بلداً محايداً، غير أنَّ هذا لم يعنِ أنَّ الحرب لم تترك أثرها عليها. فمن الناحية السياسيّة ازدادت أكثر فأكثر مشكلة النظام السياسي، أما بالنسبة إلى الرأي العام فقد برز بشكلٍ واضح الشرخ الكبير بين

الموالين للألمان والموالين للحلفاء، وتمَّ التّعبير عن ذلك في الصحافة والمنتديات الأخرى؛ من الناحية الاقتصادية، مثّلت الحرب لإسبانيا حقنة إنعاش وذلك بسبب تحولّها، خلال فترة الحرب، إلى دولة مغذّية للدول المتصارعة. أما بعد الحرب، فقد نشبت أزمة كان سببها نقص الأسواق، الأمر الذي أدَّى بدوره إلى توترات اجتماعية شديدة، فخلال تلك الفترة، وفترة ما بعد الحرب، لم يتوقَّف الأمر عند عدم تحسُّن شروط الحياة للعمال فحسب، بل ما حدث هو أنَّ شروط الحياة نفسها صارت أصعب وأقسى.

وما إن انتهى هذا الصراع الدولي، حتى بدأت إسبانيا حربها الخاصّة في المغرب. ففي العام ١٩٠٦، اتخذ القرار بتقسيم المغرب بين فرنسا وإسبانيا، واحتفظت إسبانيا لنفسها بالقطاع الجبلي الواقع في الشمال. غير أنَّ المقاومة التي أبداها المغربيون ظهرت بسرعة، الأمر الذي دفع إسبانيا إلى استهلاك موارد اقتصادية هائلة، إضافة إلى أنَّ الحرب احتاجت إلى طاقات إنسانية كبيرة أمام عدم الرضا الاجتماعي المتزايد وانحراف سلطة الجيش ووظيفتها لتتدخل في شؤون الحياة اليومية. كان أحد الأحداث المهمة المواجهة في معركة أنوال (Annual) ١٩٢١، والهزيمة التي كلفت إسبانيا أكثر من ثلاثة عشر ألف شهيد جرّاء انسحاب فوضوي. أثارت الهزيمة احتجاجات كبيرة في الرأي الشعبي، والإجراءات التي اتُخذت في حينها، ستظهر نتائجها في العام ١٩٢٣ في الانقلاب الذي قاده الجنرال بريمو دي ريبيرا (Primo de Rivera) مُؤسِّساً بذلك لديكتاتورية عسكريّة امتدت على مدى ست سنوات، أي حتى العام ١٩٣٠، مدعوماً بذلك من قبل الملك ألفونسو الثالث عشر (Alfonso XIII).

مع اندلاع الحرب العالمية الأولى اختفى عالم الثقافة الأوروبية التقليدية، الذي كان قد تحطَّم بشكلٍ كامل جراء أزمة نهاية القرن، بظهور الحركات الطليعيّة (vanguardias las). يأتي مصطلح vanguardia، تحديداً، من الكلمة الفرنسية avantegarde، وهو مصطلحٌ عسكري يُراد به إبراز روح المواجهة مع المفهوم التقليدي للفنّ. أعلنت الحركات الطّليعيّة منذ

البداية وظيفتها المحفزة التي تقوم على أساس البحث، من خلال الأفعال أو الإشارات، عن الصّدمة الاجتماعية، وذلك من خلال الرفض للقيم السائدة. في العموم نتحدث عن فترة برزت فيها مجموعة من النزعات بسرعة غير معهودة؛ ففي إسبانيا أُطلق على هذه الحركات جميعها اسم «ismos» وهو الاسم الذي عمّدها به رامون غوميز دي لا سيرنا (Ramón Gómez de la Serna) من خلال اللاحقة المشتركة لبعض هذه الحركات الأكثر شهرة ومنها: التكعيبية El cubismo، المستقبليّة El futurismo، الدادائيةEl dadaísmo، السريالية El surrealismo، التعبيرية El expresionismo، إلخ. بعض هذه الحركات سيهجر الفن بسرعة كبيرة؛ أما بعضها الآخر، فسيبقى مندمجاً بالفن، ولكن مما لا شك فيه أبداً أنَّ فنَّ أيامنا هذه هو الوريث المباشر لتلك النُهج.

أيديولوجيّاً، انصبَّت، مع الوقت، ثورة الفنانين الطليعيين، ورفضهم لمبادئ مجتمع فاشل (الأخلاق، الشرف، الدين، الوطن)، في طريقين متناقضين: الفاشية (كما هو الحال، على سبيل المثال، مع مارينيتي Marinetti، مؤسِّس الحركة المستقبلية في إيطاليا)، والحركات البروليتارية اليسارية (أندريه بريتون André Breton على سبيل المثال والسريالية). هكذا نرى أنَّ الحركتين الكبيرتين اللتين تركتا أثرهما في القرن العشرين، وهما الفاشية- النازية والشيوعية، في السنوات الأولى لهما في السلطة، قامت كل واحدة منهما بمدح نفسها، وذلك من خلال جمالية وصيغ طليعيّة. غير أنَّ المثير للغرابة هو أنَّه في وقتٍ لاحق، أصبحت هذه الحركات الجمالية ممنوعة ومُلاحقة عندما وصلت هذه الأيديولوجيات إلى السلطة، لا بل إنها صُنفت ضمن نطاق «الفن الفاسد».

٣- فترة ما بين الحربين في إسبانيا.

وصلت الحركات الطّليعيّة إلى إسبانيا مع نهاية الحرب الكبرى والهدنة ١٩١٨. وقد دخلت إلى إسبانيا وتطوَّرت على يد رامون غوميز دي لا سيرنا Ramón Gómez de la Serna، الذي لم تقتصر أعماله على

مجال الآداب فحسب، وإنما امتدت لتشمل الرّسم، ففي العام ١٩٢٥، في معرض الفنانين الإيبيريين المُقام في مدريد، ظهرت مقاربات سريالية وتكعيبية من قبل رسَّامي إسبانيا. من جهة أخرى، كان لمجلته Prometeo ولدورها في النشر، من خلال صالون الأدب في مقهى Pombo، دورٌ حاسمٌ في انضمام إسبانيا بشكلٍ كامل إلى الثقافة الأوروبية لتلك المرحلة. إننا في عشرينيات القرن العشرين عندما وصلت الثقافة الإسبانية إلى ذروتها، وعُرفت هذه الفترة باسم «عصر الفضة Edad de Plata» وامتدت حتى اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية في العام ١٩٣٦. إننّا نتحدث عن فترة أثَّر فيها المفكرون بشكل كبيرٍ، فوجدوا أنفسهم منخرطين، بشكلٍ مباشر، في السياسة، وفي معارضة دكتاتورية بريمو دي ريبيرا Primo de Rivera، الأمر الذي أدى إلى إصدار البيانات، وبرقيات الاحتجاج، والثورات الطّلابيّة وإجراءاتها الانتقامية، من بينها حادثة سجن الكاتب ميغل دي أونامونو (Miguel de Unamuno) في جزيرة فويرتيبنتورا Fuerteventura. لقد كان الفكر الجمهوري أو مفهومه من أجل تجديد البلد قد شاع بين المثقفين الذين دعموا بشغفٍ كبيرٍ تأسيس الجمهورية.

أدت المعارضة المتفاقمة لدكتاتورية الجنرال بريمو دي ريبيرا Primo de Rivera، الذي كان يسيطِر على الطيف السياسي، مع قاعدته الأساسية في الجيش، إلى سقوطه. حاول الملك ألفونسو الثالث عشر آنذاك إطالة عمر النظام من خلال أسماء جديدة، ولكن مع الحريات الدستورية، زادت المعارضة من دعمها في حين وجد الملك ألفونسو نفسه في كل مرة أكثر عزلة. ضمن هذا الإطار تحوّلت الانتخابات المحلية المنعقدة في عام ١٩٣١ إلى استفتاء عام على الحكم الملكي، الأمر الذي دفع الملك ألفونسو إلى التنازل وإعلان الجمهورية في الرابع عشر من إبريل. غير أنَّ هذا لم يحلّ مشكلات البلد، فالآمال المعلّقة على النظام الجديد لم تصحبها تحسنات

اقتصادية، إذ أدى ذلك إلى وجود تفاوت في المجتمع، فساء الوضع أكثر، وبدأت تظهر النزاعات الاجتماعية. على الصعيد السياسي، تشكلت حكومات ذات نزعات مختلفة: دعم اليساريون إصلاحات ذات خلفية زراعيّة، بالإضافة إلى التعليم والجيش، ولكن ما لبثت أن توقفت هذه الإصلاحات من قبل الحكومات الوسط – يمينية؛ وقد عقب هذه الحكومات في العام ١٩٣٦ انتصار الجبهة الشعبية (Frente popular) المؤلفة من الاشتراكيين، والجمهوريين، والشيوعيين. في العام نفسه كانت القوى اليمينية، التي استمرت في معارضتها للجمهورية، تحضّر لانقلاب عسكري تحقَّق على أرض الواقع في الثامن عشر من يوليو من العام نفسه انطلاقاً من المغرب بقيادة الجنرال فرانكو (Franco).

المبحث الأول

جيل نهاية القرن I

فايي- إنكلان (Valle Inclán)

مُقَدِّمَة

بدأ القرن العشرون مع المرحلة التي أطلق عليها الباحثون اسم أزمة نهاية القرن. في الحقيقة لا يتعلق الأمر بمجرد حركة أدبية فحسب، وإنّما نتحدث عن موقف امتدَّ على طول مرحلة بأكملها وتميَّز بالتّمرد، والاحتجاج على الأرثوذوكسية الفاعلة، ليس في الفنون وحسب، وإنما في المجال الاجتماعي، والسياسي، والديني، والأخلاقي.

في الأدب الإسباني، أُطلقت على مرحلة نهاية القرن عدة أسماء: «جيل نهاية القرن»؛ «فترة الحداثة» أو الاسم المشهور جداً «جيل الــ ٩٨». غير أنَّ الشكلين الأكثر شهرة كانا «فترة الحداثة» و«جيل الــ ٩٨»، اللذين استُخدما كما لو أنهما اتجاهان أدبيان متناقضان. ولما كان واقع الحال يفضي إلى أنَّ كليهما يشكل جزءاً من أزمة نهاية القرن، فقد ارتأينا أن نطلق عليهما في هذا الكتاب تجنباً لأي سوء فهم اسم «جيل نهاية القرن»، لِكونه الأكثر حياديّةً، فهو لا يكتنف أيّة قيمة جماليّة، كما أنه سيساعدنا على الإحاطة بالكتّاب المولودين في الفترة الممتدة بين١٨٦٠-١٨٩٠ بكل نزعاتها، ومنهم من سنقوم بدراسته في البحثين الأول والثاني من هذا الكتاب.

في العموم، نتحدَّث عن فترة هيجان إبداعي سنعالج خصائصها العامة في الجزء الأول من هذا البحث. بالنسبة للكتّاب، فقد وقع الاختيار على عدد محدّد من المشهورين وهم: رامون ديل فايي إنكلان (Ramón del Valle Inclán) (البحث الأول)؛ بيو باروخا (Pío Baroja) وأنطونيو ماتشادو (Antonio Machado) في (البحث الثاني). وقد خصَّصنا لهؤلاء الكتّاب صفحاتٍ خاصَّة بكل واحد منهم،

غير أنَّ هذا يجب ألّا يجعلنا ننسى كتّاباً آخرين كتبوا في هذه المرحلة وشاركوا الكتّاب الذين سنتحدّث عنهم الصداقة والأفكار السياسيّة والجماليّة.

١- تجديد نهاية القرن

نريد الإشارة بعبارة «نهاية القرن» إلى مدة زمنية كاملة امتدت تقريباً بين ١٨٨٨-١٩١٦، وتميّزت، في الفنون، بسلوك التَّمرد العام، والاحتجاج وعدم الرضا عن القوى الأرثوذوكسية الفاعلة. ولم يقتصر هذا التباين والخلاف على طريقة تعبير واحدة فحسب، بل على العكس تماماً، إذ إنَّ ما يحدِّد هذه الفترة بالضبط، هو أنها في تعبيرها عن سلوك التمرُّد هذا، التقت فيها مجموعة كبيرة من النزعات المختلفة كثيراً، إلى درجة أنها كانت متناقضة فيما بينها في كثير من الأحيان، حيث فضّل كلٌّ كاتب طريقة معينة بما يتلاءم مع اهتماماته، ورغباته، وحتى أعماله. أدى هذا الأمر إلى نتائج إبداعيّة بدت أحياناً مختلفة، على الرغم من انتمائها إلى الحركة الأدبية نفسها. إننا نتحدث عن سلوك امتد في أوروبا كلها وأمريكا، حيث تشارك الفنانون التّشكيليون والأدباء نزعات متشابهة في كثير من الدول، وأثَّر بعضهم في الآخر وتأثر نتيجة الطرق الجديدة والسهلة للتواصل بينهم. في إسبانيا، على سبيل المثال، أصبح وجود الشاعر النيكاراغوي روبن داريّو Rubén Darío أمراً جوهرياً، وقد أثّر شعره بشكلٍ حاسم، في كثير من المظاهر، على الشعراء الإسبان الذين عرفوه (أونامونو Unamuno، ماتشادو Machado)، وعلى كثير من الأدباء اللاحقين، بما في ذلك بعد فترة الحرب الأهليّة الإسبانيّة (١٩٣٦-١٩٣٩).

١-١- نزعات نهاية القرن. الخصائص

من بين العديد من النزعات التي ظهرت في فترة نهاية القرن والتي أثَّرت على شتَّى أنواع الفنون نذكر ما يلي:

- **تمجيد السلوك اللا اجتماعي** الذي مثّلَ تعبيراً فردياً وواضحاً عن الاحتجاج على الأساليب القائمة. وقد عبّر الفنان من خلال هذا

السلوك عن اعتراضه على قواعد التعايش الاجتماعي والأخلاقي، والذي تُرجم فعلياً بظهور البوهيميّة (bohemia)، التي اعتبرت الصيغة الوحيدة للوصول إلى الكمال الفني. وقد سبَّب هذا السلوك للفنانين، عموماً، الكثير من النقد من قبل المجتمع في تلك الفترة.

- **اللاعقلانيّة:** والتي تقوم على معارضة مذهب الوضعيّة العقلاني Positivismo، من خلال الأخذ بعين الاعتبار أنّ إدراك العالم هو ظاهرة ذاتية، إذ إنَّ الحالات الوجدانية والحدس يلعبان دوراً أبرز من التحليل العقلي. وضمن هذا التيار لا بدَّ من الوقوف عند الفيلسوف الألماني نيتشه Nietzsche الذي كان له تأثيرٌ كبيرٌ في إسبانيا، بالإضافة إلى سيغموند فرويد Freud الذي طوَّر علم التحليل النفسي. أما في المجال الأدبي، فقد تمثّل هذا الرفض من خلال معارضة المذهب الطبيعي Naturalismo الذي كان قد سيطر في الفترة السابقة.

- **ما قبل رافائيل** Prerrafaelismo: وهو تيار ظهر في إنكلترا، ويقوم على تعظيم العصر الوسيط باعتباره يمثل العودة إلى القيم البسيطة والطبيعيّة، فهو يبحث عن نقاء العمل الفني. تمثّل هذا التيار في الفنون التشكيلية من خلال الإفاضة في الزخرفة النباتية والأشكال الملتوية الحلزونية (يذكرنا بالفن الجديدart nouveau)؛ أما في الأدب فلدينا مثال واضح للرغبة في العودة إلى الزمن الماضي البعيد من خلال السوناتا لفايي إنكلان Valle-Inclán.

- **البرناسيّة** El parnasianismo: حركة أدبية ظهرت في فرنسا ودافعت عن فكرة الفن من أجل الفن. ولكي تبتعد عن مجتمع عصرها، ركزت اهتمامها على الثقافات القديمة (اليونان)، والغريبة (الصين، الهند). وقد شكّل كل من الغرابة وجمال الشكل المزيَّتين البارزتين اللتين يمكن اختزالهما في عبارة «الفن من أجل الفن El arte por el arte»، والتي كانت جوهر أعمال العديد من الكتّاب والفنانين.

- **الرّمزية** El simbolismo: ممّا لا شك فيه أنّ الرمزيّة هي الحركة الأكثر أهمية في تلك الفترة، وقد ظهرت بشكلٍ كبير في الأدب. مع الابتعاد عن الأشياء العقليّة والواقعيّة الخاصّة بالمذهب الواقعي، أعادَ الكتّاب انتباههم إلى ما هو روحي، وغير عقلاني، أي إلى الواقع الذيَ يختبئ وراء المظاهر بما يتلاءم مع حميميّة الكاتب. ومن أجل التعبير عن هذه الحميميّة، واللاماديّة، كان لا بدّ من اللجوء إلى حقائق محسوسة، بحيث تُنسب إلى أشياء الواقع دلالات متقلة تشير بدورها إلى حقائق أكثر عمقاً لا يمكن إدراكها. فعلى سبيل المثال، في شعر أنطونيو ماتشادو Antonio Machado، يمكن ملاحظة وجود عناصر مشتركة مثل: المساء، والينبوع، والأروقة، يريد الشاعر من خلالها التعبير عن معاناته الحيويّة أمام مرور الزمان والموت، والحزن.. إلخ؛ وهكذا تحولت هذه العناصر إلى رموز تشير إلى حقائق أكثر عمقاً تساعد الشاعر على تحفيز حميميّته الروحانيّة والوجدانيّة.
- **الانطباعيّة** Impresionismo: تقوم التقنيّة الانطباعية في الأدب، وعلى غرار الرسم، على تمثيل الواقع من خلال مظاهر مستقاةٍ منه، بحيث يختار الكاتب ما يعتبره المظهر الأكثر أهميّة بما ينسجم مع حساسيّته. بهذا الشكل يُنقل بشكلٍ أفضل الانطباع الذاتي، ويُجبر القارئ على المشاركة في العمل الإبداعي، لأنَّ عليه عندئذٍ المشاركة من خلال تجربته الخاصة، وذلك من أجل إعادة بناء العمل برمته. فضلّت الانطباعيّة، في الكتابة، أسلوب الجمل القصيرة، لأنها تجعل الأسلوب الأدبي أبلغ، كما سنرى على سبيل المثال في أعمال باروخا Baroja.

٢-١- التّجديد في الأسلوب الأدبي.

أدبيّاً، يمكن تعريف جماليّة نهاية القرن، في الجوهر، بالحريّة الخلّاقة. إذ يبتعد الكاتب في صراعه مع المجتمع، كما قلنا سابقاً، عن قواعد الأسلوب المفروضة حتى ذلك الحين، والتي ترتكز أساساً على الخطابة القديمة، ويبحث

التعبير عن فرديته. وهكذا يجب اعتبار الشغف بالأصالة، والرغبة في التعبير الشخصي، اللذين يميزان هذه الفترة الزمنية هما نقطة البداية لكل النزعات التجريبيّة والطليعيّة التي ميزت الأدب المعاصر وأدب أيامنا هذه.

وعلى غرار المظاهر التي أشرنا إليها في المقطع السابق، فإنّ كُتّاب نهاية القرن أيضاً رغبوا بالابتعاد عن أسلافهم في أسلوب كتاباتهم، فطبقوا هذا الابتعاد انطلاقاً من الأفكار التي ذكرناها سابقاً. ولنتذكر جيداً أنّ البرناسية تدافع عن الجمال، الفن من أجل الفن، بينما أعار كتّاب نهاية القرن انتباههم إلى الأسلوب، والكلمة ورنينها، وإيقاع الجملة، كل هذا كان بدقةٍ عالية.

وعلى الرغم من رغبة كل كاتب في ترك طابعٍ مميّز في أسلوبه الشخصي والمميز، باعتباره تعبيراً عن فرديته، يمكننا الإشارة إلى بعض الميزات الخاصة بتلك الحقبة:

- استخدام الجمل القصيرة: فأمام الجمل períodos الطويلة السابقة الخاصة بالنثر الواقعي، فضّل كتّاب هذه الفترة الجمل القصيرة المنفصلة في كثير من الأحيان باستخدام الفاصلة أو النقطة، وبدون أدوات ربط بينها. بهذا الشكل حصلوا على نتيجة مشابهة لضربة الريشة القصيرة في الانطباعية، وهكذا يكتمل العمل الفني في عقل القارئ من خلال تجميع الصور.
- الإيجاز والبلاغة: فالجمل القصيرة هي بالضرورة أبلغ وأسرع، كما أنها بحاجة إلى الدّقة التّعبيريّة، وذلك من أجل كسب التأثير التواصلي، وهذا لا يعني افتقار الخيال أو الوصف.
- ازدياد الكلمات الأدبية. يعود ذلك في كثير من الأحيان إلى الوجود في عوالم بعيدة عن العوالم المألوفة، كالإشارة إلى القرون الوسطى على سبيل المثال، أو الحالات الوجدانية، أو إلى أماكن أقرب كواقع الريف. إن التّعبير عن هذه الحقائق البعيدة يتطلب إرثاً كبيراً من كلمات اللغة الأم غير المستخدمة أو استيراد مصطلحات من لغات أخرى.

- التعبير عن ذاتية الكاتب، وإعطاء أهمية كبيرة للعوالم الروحانية والوجدانية، يؤدي إلى أنَّ الصور التي تعبِّر عن هذه العوالم تكتسب كل مرة بُعداً ذاتياً أكبر إلى درجة الابتعاد، في كثير من الأحيان، عن المنطق، بحيث تتعقد أحياناً آلية فهمها.
- أحد المظاهر الأكثر بروزاً لهذه الفترة الزمنية هو الميزان الشعري «métrica». فالشعر، ضمن نزعات الجمال والفن من أجل الفن، يجب أن يكون أسلوبه أكثر دقة؛ وإذا كان ممكناً ضمن هذه الإرادة الجماليّة للتجديد، يجب أن يحتوي النثر، هو كذلك، على ميزان شعري، وذلك بالعودة إلى الأساليب التي هُجرت ولم تعد تستخدم، عن طريق تبني أشكال مثل المقطوعات الشعرية «Estrofas»، وأبيات من لغات أخرى. فعلى سبيل المثال استُخدم من جديد البيت الشعري المُؤلف من ١٤ أو ١٢ مقطعاً صوتياً (الاسكندرينة Alejandrino)، والذي كان قليلاً في الشعر الإسباني خلال فترة طويلة. بالإضافة إلى ذلك، تمَّ الاهتمام بشكلٍ كبير بإيقاع البيت الشعري بشكل خاص، وبموسيقا وتأثير ونغمة البيت الشعري في العموم.

إنَّ التجديد الجمالي لتلك الفترة سيصبح شيئاً جوهرياً في فن وأدب القرن العشرين اللذين يعتبران، بشكلٍ أو بآخر، إلى يومنا هذا، وريثي هذه النهج.

٣-١- كتّاب نهاية القرن

كما قلنا سابقاً، أُطلقت على الفترة الزمنية المترافقة مع أزمة نهاية القرن عدة أسماء: «جيل نهاية القرن»، «فترة الحداثة» أو الاسم الشهير «جيل الـــ ٩٨». غير أنَّ الاسمين اللذين اكتسبا شهرة أكبر كانا «فترة الحداثة» و«جيل الـــ٩٨» إذ تضمُّ كل حركة منهما مجموعة خاصة بها من الكتّاب (كثيراً ما يكون الأمر محيِّراً). وقد فُهمت هاتان الحركتان على أنهما متناقضتان في أفكارهما الأيديولوجية والجمالية. غير أنّ النقد، حالياً، ترك فكرة النظر إليهما نظرةً تخطيطية، ونظر إليهما، بخياراتهما الأيديولوجية واختلافاتهما في الإبداع الأدبي، على أنهما ينتميان إلى جيل نهاية القرن نفسه.

أثّر التجديد الجمالي على كل الأنواع الأدبية، وقد عبَّر الكتّاب عن ذلك، على عكس النزعات الفنية القائمة، والتي اعتبروها فاقدة الصلاحيّة. لم تقتصر هذه المعارضة على الفنون والآداب فحسب، وإنّما امتدت إلى الوضع السياسي في إسبانيا. كانت خسارة المُستعمرات الإسبانية الأخيرة في العام ١٨٩٨ الحدث الأبرز لوضع متقهقر على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، الأمر الذي عنى لهؤلاء الكتّاب ضرورة الانبعاث من جديد. غير أنهم لم يطوروا من أجل ذلك نظرية واضحة ومشتركة، ولكنهم أظهروا شغفاً كبيراً للإشارة إلى المشكلات التي تعانيها إسبانيا، وفي الوقت نفسه، طرحوا حلولاً من وجهة نظر إصلاحية توافقوا عليها جميعهم بشكلٍ أو بآخر. وقد تم التعبير عن هذه النظرة الجديدة في العديد من الكتابات، والمقالات الصحفية، والدراسات، والروايات والأعمال المسرحية. يبرز لنا من بين العديد من الكتّاب الذين صوَّروا بوضوحٍ هذا القلق: ميغل دي أونامونو (Miguel de Unamuno)؛ أثورين (Azorín) وهو الاسم المستعار لــ (خوسيه مارتينث رويث José Martínez Ruiz)، راميرو دي مايزتو (Ramiro de Maeztu)؛ بيو باروخا (Pío Baroja) وفايي إنكلان (Valle-Inclán)، وإن لم يكونوا الوحيدين. وقد شارك هؤلاء الكتّاب كلهم في التيارات الأيديولوجية الأوروبية، في الوقت نفسه الذي طالبوا فيه بإحياء ما اعتبروه أكثر قيمة من التراث الإسباني، لذلك عادوا إلى مشاهد ومناظر مدينة قشتالة، التي تعتبر جوهر إسبانيا، بالإضافة إلى إحياء الشعراء الكلاسيكيين انطلاقاً من قيمهم. فها هو ميغل دي أونامونو Miguel de Unamuno، على سبيل المثال، من خلال عمله «حياة دون كيخوته وسانشو Vida de don Quijote y Sancho» ١٩٠٥، يجسّد لنا شخصية دون كيخوته باعتبارها التجسيد الأكثر قيمة لجوهر إسبانيا؛ وها هو أزورين Azorín يعيد إحياء مناظر إسبانيا من خلال كتابه «القرى los pueblos» ١٩٠٥؛ ومايزتو Maeztu الذي يحلّل وضع البلد ليقدم لنا حلولاً ذات طابع صناعي في كتابه «من أجل إسبانيا جديدة Hacia otra España».

٢- رامون ديل فايي إنكلان ١٨٦٦-١٩٣٦ (Ramón del Valle-Inclán 1866-1936).

رامون ديل فايي إنكلان هو الاسم الأدبي المستعار الذي تبناه رامون ديل فايي بينيا. وُلد رامون في Villanueva de Arosa (Pontevedra) في إسبانيا، وعلى الرغم من أن عائلته أرادت له أن يدرس الحقوق، إلا أنَّ شغفه الكبير بالأدب كان أقوى؛ فهاجر، بعد أن ترك دراسته، إلى مدريد حيث ساهم في وسائل صحافية مختلفة. ومنذ ذلك الحين حتى موته، شكّل فايي إنكلان التّجسيد الحقيقي للرجل المكرس للأدب، إلى درجة أنه خلق لنفسه صورة غريبة مُحاطة بنوادر تصويرية، جعلت منه رجلاً أديباً أكثر منه حقيقياً، إلى درجة أنه يصعب علينا اليوم التمييز بين رامون الحقيقي والخياليّ(*).

يتجلّى فكر فايي إنكلان في معارضته للوضع السياسي والاجتماعي للفترة التي عاش فيها. وقد عمد من أجل إبراز عدم رضاه إلى تبنيّ الموقفين المذكورين سابقاً: الهرب من الواقع أو نقده. بالنسبة للهرب، فقد كان إلى الزمن الماضي، إلى مجتمع قديم مهجور وتقليدي، تجسَّد، في كثير من الأحيان، بمدينة غاليسيا. أيديولوجياً، تمثّل هذا الماضي له من خلال الكارلوسيّة Carlismo – حركة سياسية دافعت عن الكاثوليكية والتراث – وقد عكس ذلك في رواياته مجسّداً إياها كفكرة رئيسية أو كخلفية. أما بالنسبة إلى الموقف الثاني، وهو نقد هذا الواقع، فقد تجلى هذا النقد في الكثير من الأعمال، ولكن من خلال أسلوب «الاسبيربينتو Esperpento»، حيث وصل فيه إلى قمة تعبيره. ومهما يكن من أمر، فإن معارضة فايي إنكلان سياسة زمانه لم تقتصر فقط على المجال الأدبي، ولكنها ظهرت أيضاً من خلال نشاطاته المدنيّة العامة، متظاهراً حيناً، ومشاركاً في اتحادات أو متضامناً مع حركات ذات طابع معارض حيناً آخر.

(*) يمكن مشاهدة صور مختلفة للكاتب إذ يبدو في كثير منها بلحية طويلة جداً ورداء أو معطف مطري وذلك من أجل إعطاء طابع التفرد لصورته.

١-٢- أعمال فايي إنكلان. المراحل الأدبية

إنَّ عمل فايي إنكلان الأدبي كبيرٌ جداً، فهو يشمل جميع الأنواع الأدبية بما فيها الصحافيّة. ولذكر ثلاث من الخصائص التي تحدِّد إنتاجه الأدبي كله، فلا مناص من الإشارة إلى الكم التعبيري الهائل الذي يملكه على صعيد المفردات والقواعد، وإلى رغبته الدائمة في الابتعاد عن أشكال الحياة البرجوازية؛ سواء كان على الصعيد الشخصي أم الفني، وإلى نزعته الدائمة إلى تحطيم قوالب الأنواع الأدبية، خصوصاً في الرواية والمسرح، فيصعب علينا أحياناً تصنيف العديد من أعماله، وذلك لكونها تندرج ضمن هذين النوعين. مما لا شك فيه أننا أمام مُجدِّدٍ، ذلك لأن الكثير من أعماله تم تقديرها مؤخراً على العصر الذي عاش فيه.

يمكن أن نلاحظ، من خلال الإنتاج الأدبي الضخم لفايي إنكلان، تطوراً يبدأ من الحداثة، التي يغلب عليها طابع الحنين إلى الزمن الماضي، خصوصاً في أعماله الأولى، وصولاً إلى أدب ذي محتوى نقدي عميق، يعمد من خلاله إلى تشويه الواقع. في دراستنا هذه، سنصنّف إنتاج فايي إنكلان الأدبي ضمن مرحلتين مهمتين، وسنتحدث أيضاً عن مرحلة متوسطة.

- **مرحلة الحداثة:** ومن أهم خصائصها الهروب، أي الابتعاد إلى عوالم مثالية يعمد الفنان إلى تجميلها. أهم أعمال هذه المرحلة السوناتاس (Sonatas) ١٩٠٢.
- **مرحلة متوسطة.**
- **مرحلة (الاسبيربينتو** Esperpento(*)): تقوم على معالجة موضوعات حياة الكاتب الحالية، مشوهاً إياها من خلال الإلحاح على المظاهر السلبية فيها.

(*) الاسبيربينتو Esperpento وهو أسلوب أدبي خلقه فايي إنكلان يقوم على تشويه الواقع بطريقة منظمة من خلال استخدام الأشياء الغريبة والفظة وذلك بهدف نقد المجتمع. وقد آثرنا ترجمة هذه الكلمة في كثير من المواقع «التشويه» وذلك لأن الأسلوب أساساً، وكما قلنا، يقوم على تشويه الواقع. أما المعنى الحرفي للكلمة هو شيء بشع أو قبيح. (المترجم).

٢-٢- مرحلة الحداثة. السوناتاس Sonatas

نريد الإشارة باسم السوناتاس Sonatas إلى أربع قصص نُشرت على مدى سنوات متتالية، وكان عنوانها بالضبط عندئذٍ على الشكل الآتي: سوناتا الخريف ١٩٠٢Sonata de otoño؛ سوناتا الصيف ١٩٠٣ Sonata el estío؛ سوناتا الربيع ١٩٠٤ Sonata de primavera؛ سوناتا الشتاء ١٩٠٥ Sonata de invierno. موضوع القصص الأربع مشترك: فهو يتناول ذكريات الماركيز برادومين Bradomín. رجل عجوز، يروي بنفسه ذكرياته. يتذكر برادومين في كل سوناتا قصة حبٍّ حدثت معه في حياته بما يتلاءم مع الفترة الحيويّة التي يوحي بها العنوان: وهكذا في سوناتا الربيع يتحدث عن قصة حب في فترة الشباب؛ وفي سوناتا الصيف يروي لنا قصة حبٍّ ناضج. بالإضافة إلى كل ذلك فإن أماكن قصص الحب هذه تختلف من مكان إلى آخر (غاليسيا، المكسيك، إيطاليا، نافارّا)، ومن امرأة إلى أخرى.

بالإضافة إلى بطل العمل، تتوحّد السوناتاس من خلال الموضوع، المكان والأسلوب. ولكن يختلف فيها موضوع الحب، فالماركيز دي برادومين يريد احتلال النساء ولا يريد أن يحبهنَّ، فلذلك يلفت انتباهه نحو نساء يتعذر عليه حبهنَّ (على سبيل المثال مستقبل فتاة دون أية خبرة)، الأمر الذي يضفي على العمل طابع الانحطاط والانحراف الأخلاقي، ويجمع بين الحب والخطيئة. بالنسبة للمكان، يكون في أماكن مترفة، منتقاة، جميلة، توصف بشكلٍ دقيق جداً فيما يتعلق بالرخرفة وذلك بسبب تأثير الحركة البرناسية (الفن من أجل الفن). أما بالنسبة إلى التقنية المتبعة في هذا العمل، فقد صُنف نثر السوناتاس على أنه نثر حسيّ ورنان، لأنه يثير، في الحقيقة، كل حواس القارئ، نظره، وسمعه (من هنا كان هذا العنوان الموسيقي)؛ حاسة شمه أو لمسه، باستخدام تقنية انطباعيّة.

٢-٣- مرحلة الوسط

تميزت المرحلة المتوسطة لإنتاج فايي إنكلان الأدبي، والتي وصلت إلى ذروتها مع أسلوب التشويه (الاسبيربينتو)، تميزت هذه المرحلة بثلاثية روائيّة

تحت عنوان (الحرب الكارلوسية La guerra Carlista)، وثلاثية مسرحيّة أخرى تحت عنوان (كوميديا بربريّة Comedias bárbaras). تعالج الثلاثيتان (الروائية والمسرحية) موضوع تحطيم العوالم التقليدية، التي يعمل فايي إنكلان على جعلها مثالية إلى حدٍّ كبير، والتي تموت بفعل العنف. وبسبب موضوعاته فإنه من المستحيل أن يحافظ فايي إنكلان فيها على أسلوب التفخيم الجماليّ نفسه الموجود في عمله السوناتاس، إذ يمكننا القول، إنه الوقت الذي يبدأ فيه بعرض الواقع مع بعض الخصائص المشوّهة، وذلك من إبراز بشاعة الواقع وانحطاطه. تصل هذه الآلية إلى ذروتها في مرحلة (الاسبيربينتو).

٤-٢- مرحلة (الاسبيربينتو Esperpento)

يمكننا القول إن العام ١٩٢٠ هو بداية مرحلة (الاسبيربينتو) في إنتاج فايي إنكلان الأدبي. الاسبيربينتو هو الاسم الذي اعتمده الكاتب من أجل عملية تشويه الواقع من خلال تحقيره. ومن أجل هذا الهدف استخدم تقنيتي البعد والتشويه.

- **البُعْد:** يقوم على تبنّي وجهة نظر بعيدة، من علوٍّ، بحيث يبدو الواقع قزماً مشوَّهاً، غير أنّ الكاتب لا يشعر بنفسه منتمياً إلى هذا الواقع، كما أنه لا يجد نفسه معنياً بالتراجيديا التي تعيشها شخصيات العمل.
- **التشويه**، وهو نوعان:
  - **تشويه الشخصيات:** وذلك من خلال رسم كاريكاتيري للشخصيات، يقوم على إنقاص قيمتهم إلى درجة مقارنتهم بالحيوانات أو الجماد، الأمر الذي يفقدهم الطابع الإنساني.
  - **تشويه المواقف:** فالموقف التراجيدي يتحوّل إلى موقف فظٍّ غريب أو إلى موقف عبثي، وذلك من خلال التناقض مع الأحداث التي تُذكر كجزء من الواقع نفسه. على سبيل المثال، في مشهد دفنٍ يصل أحد أصدقاء الميت إلى الجنازة ثملاً، في حين يصرُّ أحد الموجودين على أن المتوفّى يعاني من حالة إغماء تخشبي فحسب، وفجأة يخرج من التابوت كلبٌ ويلتفت حوله.

بالنسبة للموضوعات، يعتبر أسلوب التشويه (الاسبيربينتو) محاولة للغوص في أعماق الحياة الإسبانية المثيرة للشفقة، بحيث يُسلَّط الضوء على تناقضاتها ومشكلاتها من زاوية نقديّة.

وعلى الرغم من أنَّ فايي إنكلان أشار في مصطلح الاسبيربينتو إلى أعماله المسرحية فحسب، إلا أنّه يمكننا رؤية التقنية نفسها في العديد من أعمال هذه المرحلة، وخصوصاً في رواياته: (تيرانو بانديراس Tirano Banderas) ١٩٢٦، وثلاثية (الحلبة الإيبيرية El ruedo ibérico) ١٩٢٧-١٩٣٢.

١-٤-٢- مسرح (الاسبيربينتو)

بالإشارة إلى الخصائص التي تميّز الإنتاج الأدبي للكاتب فايي إنكلان، تظهر بشكلٍ جليٍّ نزعته نحو تحطيم قوالب الأنواع الأدبية، وخصوصاً تلك التي أشرنا إليها، والتي تتعلق بالتقريب بين الرواية والمسرحية. بالنسبة للمسرح هو مشروطٌ بضرورة أنه يجب أن يكون عبارة عن نصوص تُمثَل أمام الجمهور، الأمر الذي يضع حدوداً بالنسبة للحركة في المكان، القفزات في الزمان، ديكور المشهد، عدد الشخصيات.. إلخ. ولكن مهما يكن من أمر، فإن أعمال فايي إنكلان الدراميّة لا تتوقف عند هذه الحدود، إذ إنه يكسر مركزية المشهد، وهكذا يصور الحدث في أزمنة وأماكن عديدة، كما أنه يضيف إلى الحدث عناصر يتعذر التعامل معها (حيوانات على سبيل المثال)، أو يقدّم، من خلال حواشٍ طويلة ومعقّدة، معلومات يصعب وصولها إلى الجمهور من خلال سكونيّة المشهد.

أعمال فايي إنكلان Valle Inclán المسرحيّة التي تنتمي إلى مرحلة (الاسبيربينتو) أربعة: أضواء البوهيمية (Luces de bohemia 1920)، ثلاثية كرنفال الثلاثاء (Martes de carnaval)، المؤلفة من قرون السيد فريوليرا Los cuernos de don) (Friolera 1921، واحتفالات الميت عام Las galas del difunto) 1926)، وابنة الكابتن (La hija del capitán 1927). تُعتبر كل هذه الأعمال نقداً مريراً لإسبانيا في تلك الفترة، على الرغم من إختلاف الحقب التاريخية المحددة فيها أو الأماكن المصورة فيها. ففي مسرحية أضواء البوهيمية Luces de bohemia التي تعد العمل الأبرز للكاتب، يستخدم فايي إنكلان شخصية ماكس

إستريا، الشاعر الأعمى، الذي يقوم بجولة في الحياة المدريدية. وعلى الرغم من أنَّ الحدث كله يتطور في ليلة واحدة، إلا أن هذا لا يعني عدم وجود أحداث أخرى تساعد على عرض رؤية نقدية عن مجموعات مختلفة: سياسيين؛ رؤساء تحرير الصحف؛ شباب بوهيميين، برجوازيين صغار، بروليتاريين أو فوضويين. أما في عمله «كرنفال الثلاثاء Martes de carnaval» فيصور لنا عالم العسكريين مع وجود إرادة التحقير نفسها، إذ يظهر لنا أن قيمهم العظمى (الشرف والبطولة) هي عبارة عن مسرحية هزلية فظّة (فلنتذكر أنّنا في فترة دكتاتورية بريمو دي ريبيرا). في ثلاثياته عموماً، يشدّد على آلية التشويه، وإذا كان عمله «أضواء البوهيمية luces de bohemia» يحتوي على شخصية محترمة، فإن أعماله الآن تحتوي فقط على شخصيات فظّة وسخيفة.

٢-٤-٢- الاسبيربينتو في الرواية

وعلى غرار مسرح فايي إنكلان الملوَّث بتقنيات الرواية، تظهر رواياته بدورها ملامح خاصة بالمسرح، وهي غلبة الفعل والحوار. ففي كل روايات هذه المرحلة، وبالإضافة إلى استخدام تقنيات التشويه التي أشرنا إليها أعلاه، يمكننا أن نلحظ مظاهر أخرى مشتركة: ففي موضوعاته يقترب من العالم الخاص بالنخبة السياسية (الملكة إيزابيل الثانية ووزرائها، الدكتاتور) مع تقديم نقدي محض لأفعال السياسيين، الذين هم بالعموم، قساة، صبيانيّون، نفعيّون، وفاسدون. من حيث البنية، تتألف روايات هذه المرحلة من لوحات مستقلة تشكّل بمجملها موضوع الرواية؛ وكثيراً ما تكون هذه اللوحات غير مرتبة تدريجيّاً، فينبغي على القارئ أن يقوم بجهد إضافي من أجل فهم قفزات الزمن، وفي كثير من الأحيان تزامن الوقت.

من هذه المرحلة يجدر بنا أن نذكر رواية (تيرانو بانديراس Tirano Banderas) ١٩٢٦، وهي رواية مهمة حدثت مجرياتها في أمريكا اللاتينية، فيروي لنا قصة سقوط ديكتاتور؛ وكذلك سلسلة رواية (الحلبة الإيبيرية El ruedo ibérico) والتي كانت ستتألف من تسعة كتب ولكنه لم ينجز منها إلا ثلاثة كتب، خصِّصت لتصوير الفساد السياسي في إسبانيا خلال فترة الملكة إيزابيل الثانية،

وهي: بلاط المعجزات La corte de los milagros 1927؛ ١٩٢٨ فليعش سيدي Viva mi dueño؛ ١٩٣٢ Baza de espadas خدعة السيوف.

خاتمة

لحقت إسبانيا مع بداية القرن العشرين النزعات الأوروبية، وتميَّزت بأزمة القيم العامة. ففي الفن عملت على الانقطاع الظاهر مع التراث الموروث، سواءً كان ذلك في سلوك الفنانين أم في موضوعاتهم أم في طرق التعبير. ولم يتجلّ سلوك الانقطاع هذا في تيار أدبي واحد، بل على العكس، كانت له نزعات مختلفة، إذ استطاع الفنانون الاختيار والجمع بينها بحريّة كاملة. ومن بين هذه النزعات كلها كان للحركة الرمزية التأثير الأبرز في الأدب، وذلك كونها تعبّر عن ذاتية الفنان، وأصالته، باعتبارهما قيماً جوهرية بالنسبة للفن.

وعلى الرغم من أنَّ النقد، تقليدياً، يقسّم الكتّاب الإسبان في تلك الفترة إلى كتّاب حداثيين وكتّاب ينتمون إلى جيل الــ ٩٨، يبيّن لنا الواقع أن كل هؤلاء الكتّاب ينتمون إلى جيل نهاية القرن. فقد عاش كتّاب ذلك الجيل في إسبانيا الغارقة في أزمة معقدة اجتماعياً وسياسياً، وشاركوا في وضع حلول ممكنة انطلاقاً من أيديولوجية إصلاحيّة. ومهما يكن من أمر، فإنه لا يمكننا الحديث عن مجموع أيديولوجي واضح، ولكن يمكننا الحديث عن أعمال أدبية كثيرة تعرض المشكلات كطريق نحو حلولٍ ممكنة.

فايي إنكلان، من دون أدنى شك، هو واحد من الكتّاب الأكثر تجديداً في تلك الفترة. إنَّ عمله يبدأ داخل تيار جمالي، يعيد فيه خلق عوالم الماضي، ليسارع بعد ذلك ويصور مجتمع تلك الفترة، من وجهة نظر تشويهيّة، تسلّط الضوء على مظاهره الفظّة والفاسدة (الاسبيربينتو). من الناحية الشكليّة يمتلك فايي إنكلان ملكة لغوية مدهشة، بالإضافة إلى قدرة عالية على تجاوز الحدود الاعتيادية للأنواع الأدبية، مازجاً الأنواع ببعضها، خصوصاً الرواية والمسرحية.

المبحث الثاني

جيل نهاية القرن II

بيّو باروخا وأنطونيو ماتشادو
Pío Baroja y Antonio Machado

مُقَدِّمَة

في البحث الأول رأينا الخصائص العامة للمرحلة التي أطلقنا عليها اسم نهاية القرن. من بين الكتّاب الذين ينتمون إلى هذه المرحلة سلّطنا الضوء على الكاتب فايي إنكلان، الذي خصصنا بحثاً كاملاً للحديث عنه. سنكمل في هذا البحث الحديث عن كاتبين اثنين معاصرين له، هما: الروائي بيو باروخا والشاعر أنطونيو ماتشادو. فكلاهما، وعلى الرغم من أعمالهما المختلفة، كانا منتبهين إلى الواقع الإسباني وإلى ضرورة إصلاحه من جديد.

يُعدُّ بيّو باروخا كاتباً ذا نتاج أدبي ضخم جداً، فهو مُؤلّفٌ بشكلٍ خاص من الرّواية، بالإضافة إلى المقالات الصّحافية، والدّراسات، وكتب الرحلات، إلخ. كروائيٌّ، لا بدَّ من إظهار التجديد الذي أضافه إلى هذا النوع والذي تجلّى من خلال تطبيقه على الرواية الواقعيّة، سواء من حيث الأسلوب، أم المضمون، أم البنيّة.

أما أنطونيو ماتشادو فهو شاعرٌ رمزيٌّ بامتياز، فمن مكان مولده في إقليم الأندلس يكشف لنا جمال المنظر الإسباني الذي أصبح اليوم، ببساطةٍ، جزءاً من شعره. سنخصّص لكل واحد من هذين الكاتبين ملخصاً نكتب فيه عن حياته، وندرس فيه أعماله الأدبية، آخذين بعين الاعتبار، الخصائص العامة للمرحلة والفترات التي مرّا بها.

١- بيّو باروخا ١٨٧٢-١٩٥٦ (Pío Baroja)

بيّو باروخا هو روائيّ جيل نهاية القرن بامتياز، فمن جملة أمور من وفرة أعماله، يمكن مقارنة حجمها مع أعمال الروائي الإسباني بينيتو بيريز غالدوس

Benito Pérez Galdós. ومن دون الدخول في إحصاءات رقميّة مفصّلة، يبلغ عدد رواياته أكثر من ثلاثين رواية، بالإضافة إلى اثنين وعشرين مجلداً بعنوان «ذكريات رجل الأفعال Memorias de un hombre de acción» وعدد لا بأس به من السرد بين قصصٍ، ومقالات، وكتب رحلات، إلخ...

وُلد هذا الكاتب - غزير الإنتاج - في سان سيباستيان عام ١٨٧٢، إلا أنَّه عاش طفولته متنقلاً في مدنٍ أخرى. ونظراً لعدم وجود شغف بدراسة شيءٍ محدَّد، درس الطب، ولكنه استمر فيه مدة سنتين فقط، ليترك هذه المهنة أخيراً وينتقل بعد وقت وجيز ويكرس نفسه للأدب، وهو النشاط الذي مارسه حتى مماته. ليست في حياته عموماً أحداثٌ تُذكر، فقد قضاها في مدريد حيث يسكن عادةً، بالإضافة إلى نافارا، ورحلاته بين إسبانيا وأوروبا.

اشتهر بيّو باروخا بين معاصريه بكونه رجلاً كثير الشكوى، سيِّئ المزاج. يعود هذا، بكل تأكيد، إلى أنَّ فردانيته ورفضه للأعراف، جعلانه يعبِّر، بكل صراحةٍ، عن أفكارٍ فظة. فهو بالعموم رجلٌ متشائم، يعتبر المجتمع مكاناً قاسياً وفاسداً، ويرفض التحوُّل؛ وبدلاً من ذلك، نراه يبتعد، بسبب الشك وانعدام الإرادة الحيوية، عن هذا المجتمع، ليعيش في حزنٍ وخيبة أمل. وكثير من هذه الصفات والتجارب الشخصية للكاتب تظهر معكوسة في شخصيات رواياته.

١-١- روائية باروخا. الخصائص

يتألف العمل الإبداعي لبيّو باروخا من مقالات صحافيّة، كتب رحلات، قصص، سِيَر ذاتية، وفوق هذا كله، الروايات التي نشر منها خلال حياته ما يقارب الستين رواية. إنه رقمٌ كبير من الأعمال الأدبية التي كتبت على مدى سنوات عديدة، فباروخا، وعلى الرغم من تنوّع أعماله، كان له، إلى حدٍّ كبير، أسلوبٌ خاصٌّ نستطيع أن نميّز فيه الخصائص الآتية:

- **تفكيك حبكة العمل في لوحات**، فمقابل طريقة السّرد التقليديّة التي تقوم على ربط الأحداث والمواقف، يفضّل باروخا سرد الموضوع من خلال لوحات متعاقبة، ترتبط فيما بينها، من خلال وجود شخصيات مشتركة،

دون الحاجة إلى توضيح التغيّرات الحاصلة روائياً. بهذه التقنية لا تنغلق الرواية، بل على العكس، تصبح مفتوحة كمثل الحياة الشخصية التي يحاول تشبيهها بها.

- **استخدام تقنيّة السلسلة الروائية** Técnica folletinesca (التي تقوم على نشر فصل واحد في كل عدد صحافي)، وعلى إيقاف المسار المستقيم للحدث الروائي وذلك من أجل إيقاع القارئ في حبكة الرواية وضمان توقُّع استمرار الأحداث الأولى.
- **تعدّد الشخصيات.** إحدى الميزات الأساسية لروايات بيو باروخا هي وجود العديد من الشخصيات التي تشارك، بشكل موجز، في الفعل ويكون لديها صفات وخصائص سريعة، فلا تعود إلى الظهور في القصة مجدداً. بالنسبة للشخصيات الرئيسية، فالمظهر الشائع بينها هو السلوك اللااجتماعي، بمعنى، إنها تبتعد عن المجتمع أو تعيش خارج قواعده. يمكننا أن نفصل بين نوعين شائعين هما:
  - **المغامر:** وهو رجل الفعل الثابت على خصائص البطل.
  - **غير المتكيّف:** وهو رجل يراقب الواقع محاولاً في بعض الأحيان التدخل فيه. يعتبر هذا التدخل دفعة مقتضبة من أجل العودة إلى موقفه التأملي.
- غزارة الحوار. إن الفعل والحوار هما العنصران الرئيسان في روايات باروخا، فمن خلالهما تُحدَّد الشخصيات ودوافعها أكثر ممّا تحدّده تقنيّة وصف الشخصيات.
- المكان مأخوذ من الواقع، ولكن يُعبَّر عنه بتقنية انطباعيّة، لهذا يختار، من أجل وصفه، المزيَّات التي يعتبرها الأهم، كضربات الريشة على سبيل المثال. الأماكن الأكثر تكراراً في رواياته هي إقليم الباسك (مكان يصفه بالمناخ الريفي)؛ ومدريد (مُصورة على أنها مكان مدني، ولكن بشكل ازدرائي عموماً).

- **الأسلوب اللا خطابي.** يعتقد باروخا أنَّ التّعبير يجب أن يكون واضحاً، وبسيطاً، وسريعاً، ومرتبطاً بالموضوع الذي تتمُّ معالجته. ولذلك نجد في رواياته أسلوباً مباشراً، عفوياً، (لا مبتذلاً ولا سهلاً). إلا أنَّ هذا لا يعني أنه لا يستخدم موارد أسلوبيّة.
- **الرواية هي وسيلة التعبير عن الأيديولوجية.** لقد استخدم باروخا رواياته لكي يعرض من خلال شخصياته، أفكاراً علميّة، فلسفيّة، أو أخلاقيّة تقلق الكاتب والمجتمع في ذلك الوقت. تُعرض هذه الموضوعات عموماً من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات المتناقضة في الرأي، على الرغم من أنه، في كثير من الأحيان، تشتمل هذه الحوارات على خطابات تثقيفية أو مقالات.

٢-١- روايات بيّو باروخا. التّصنيف

على الرغم من مضي خمسين عاماً كرّس فيها بيو باروخا حياته للكتابة بشكل مستمر، فإنه يغلب على إنتاجه الروائي طابعٌ وحدويّ، فتشابه الأشكال والموضوعات الروائية يظهر منذ بداية رواياته الأولى حتى أعماله الأخيرة. ولكن مهما يكن من أمر، فإن النقد قد ميَّز بين ثلاث مراحل مهمة:

- منذ بداياته الأولى حتى عام ١٩٠٤. وهي مرحلة قصيرة جداً نشر فيها أعمالاً تُظهر محاولات تجريبية حتى إيجاد أسلوبيته الخاصة وتحديد تقنيته الروائية. وقد تُرجِم هذا الاستقرار في الأسلوب في عام ١٩٠٤ مع إصدار ثلاثية (الصراع من أجل الحياة La lucha por la vida 1904)، والتي تعتبر العلامة التي حدّدت أسلوبه الخاص.
- فترة ممتدة بين ١٩٠٤-١٩١٣. وهي الفترة الرئيسة لإبداعه، إذ حقق فيها أفضل الإنجازات، فقد طرح في هذه المرحلة الموضوعات الجوهرية لأعماله مستخدماً العديد من الخصائص الخاصة بعمله. كثير من روايات هذه المرحلة اعتبرت روايات جوهرية.

- فترة ممتدة بين ١٩١٤-١٩٣٦. بين العام ١٩١٤ و١٩٢٠ كرّس نفسه لكتابة الرواية التاريخية، مبتعداً بذلك عن الموضوعات المعاصرة. يعود بعدها ليناوب بين الموضوعين، ولكن يبقى بارزاً في هذه الفترة الطويلة أن عالمه الروائي لا يتطور، لا يتجدّد، إذ إنه يكرّر الموضوعات والقوالب الروائية السابقة نفسها، مُظهراً بذلك تراجعه كمبدع.

بالإضافة إلى هذا التصنيف الكرونولوجي لرواياته، جرت العادة أن يكون هناك تصنيف آخر، يجمع، بحسب الموضوعات، أعماله الثلاثية. وقد تمت الإشارة إلى هذه المجموعة من قبل الكاتب نفسه أو من قبل ناشريه، غير أنَّ الباحثين يرون أن هذه العلاقات بين الأعمال الثلاثية ليست واضحة تماماً، كما أنّها تبدو، في كثير من الأحيان، مصطنعة.

من هذا الإنتاج الضخم اخترنا الوقوف عند بعض الأعمال التي جمعناها من حيث الموضوع وهي:

١- روايات المغامرات (المغامر زالاكاين Zalacaín el aventurero، مغامرات شانتي آنديا Las aventuras de Shanti Andía) إلخ.

٢- روايات الواقع الإسباني (الصراع من أجل الحياة La lucha por la vida، السباق La raza، المدن Las ciudades)

٣- روايات الموضوع التاريخي (ذكريات رجل الأفعال Memorias de un hombre de acción).

١-٢-١- روايات المغامرات

كما أشرنا سابقاً، إحدى الشخصيات البارزة في روايات بيّو باروخا هي شخصيّة المغامر، رجل الأفعال، الذي يعيش خارج الوجود المألوف، أي على هامش الأعراف الاجتماعية الشائعة، سواء كان هذا المغامر بحّاراً، مُهرباً، أم مخترعاً... الروايات التي يجسد أبطالها تلكم الأدوار معظمهم من إقليم الباسك كما هي الحال في رواية المغامر زالاكاين عام ١٩٠٩ «Zalacaín el aventurero» وعلى وجه الخصوص في الرباعيّة الروائية «البحر El mar» المؤلفة من

«اضطرابات شانتي آنديا» عام ١٩١١«Las inquietudes de Shanti Andía¨»، «متاهة عرائس البحر» عام ١٩٢٣ «El laberinto de las sirenas»، «طيّاري المرتفعات» عام ١٩٢٩،«Los pilotos de¨ altura»، و«نجمة الكابتن شيميستا» عام ١٩٣٠ «La estrella del capitán Chimista».

تعتبر رواية «المغامر زالاكاين Zalacaín el aventurero» واحدة من أشهر روايات بيّو باروخا وأكثرها قراءةً. يعرض فيها باروخا أنموذجه الذي يقوم على أنَّ الرواية هي فعل، لأنها – بالضبط – تحتوي على كل مقومات النوع: بطل يجمع أفضل صفات البطولة (جذاب، مجازف، ذكي، نبيل، كريم)؛ مغامرات قتالية تتعلق بالتهريب الحدودي مع وجود عمليات خطف، هروب بأقنعة، هروب من السجن؛ دون أن يخلو الأمر من رشقات عاطفية. في نهاية الرواية موت البطل زالاكاين بسبب الخيانة ينقل للقارئ شعور التشاؤم الحيوي الذي يغلب على باروخا.

تتألف **رباعيّة** البحر El mar من أربع روايات ذات طابع مغامراتي بحري، إذ نجد فيها قوارب عبيد، قراصنة، عواصف، كنوزاً مخفيّة، اعتداءات أو اغتيالات، دون أن يخلو الأمر كذلك من مكوِّن الحبّ. تُعطي هذه الصفات البطولة لبحارين باسكيين، ولكن أفضل هذه الروايات هي رواية «اضطرابات الكابتن شانتي آنديا Las inquietudes de Shanti Andía». فيها يروي لنا العجوز شانتي المتقاعد في قريته التي ولد فيها، ذكرياته. فحياته كبحار غالباً ما تحتوي على تقلبات مفاجئة ولكن دائماً ضمن نبرة واقعية؛ ولكن مهما يكن من أمر، فإنه يروي لنا من خلال ذكرياته قصّة حياة عمه خوان دي أغيري، أنموذج الرجل المغامر، الذي يعيش على الحافة مُعرَّضاً للحظِّ والخطر.

٢-٢-١- روايات الواقع الإسباني

واحدة من أوائل ثلاثيات بيّو باروخا كانت ثلاثيّة «الصراع من أجل الحياة عام ١٩٠٤ ¨La lucha por la vida¨، المؤلفة من روايات: «البحث la busca»، «العُشبة الضارة Mala hierba»، «فجر أحمر Aurora roja»،

والتي تجري أحداثها في مدينة مدريد. تعالج كل رواية من هذه الرّوايات فترة مختلفة من حياة مانويل، وهو شخصيّة تعيش حياة اجتماعية مخزية في مدريد، تتأرجح حياته بين حياة العمال وحياة اللصوصية الصغيرة، متقلباً بين هذه وتلك، ليصل به الأمر أخيراً ويصبح مالك مطبعة، متحوّلاً في هذا إلى طبقة البرجوازية الصغيرة. يستخدم باروخا من خلال السرد عنصر الاتحاد مع بطل العمل، مقدّماً لنا مدريد في العام ١٩٠٠ بشكلها اللا إنساني والقذر، مع عرض للأشخاص، والأماكن، والأعمال، والمواقف..إلخ. والتي، بقسوتها، تساعد الكاتب على شجب مجتمع تلك الفترة.

ربما كان عمله «شجرة العلم El árbol de la ciencia» عام ١٩١١، العمل الأكثر شهرة. فالشخصية الرّئيسيّة هي آندريس أورتادو. تُروى قصة حياة هذا الشخص منذ بداية دراسته الطب في مدريد وحتى انتحاره بعد موت كل من زوجته وابنه. وعلى غرار رواية (الصراع من أجل الحياة La lucha por la vida)، فإن مسيرة حياة بطل الرواية تساعد الكاتب على عرض أماكن مختلفة من إسبانيا: الجامعة، والريف الإسباني (من خلال القرية التي يُفرز للعمل فيها كطبيب)، المجتمع المدريدي، السياسة؛ كل هذا بصبغة سلبية واضحة. من خلال هذا التنديد بالمجتمع الإسباني يظهر جليّاً أنَّ الروائي يُشكك بإمكانيات الإصلاح والتجديد للبلد.

وفي الثلاثية المعروفة باسم «المدن Las ciudades» يجمع باروخا ثلاثة كتب منشورة بين فترات زمنية متباعدة وهي: "César o nada سيزار أو لا شيء «عام ١٩١٠، "El mundo es ansí هكذا هو العالم» عام ١٩١٢، "La sensualidad pervertida شهوانية منحرفة» عام ١٩٢٠. وعلى الرغم من التّباعد الزمني بين هذه الروايات، إلا أنّها تُظهر جميعها ترابطاً منطقياً في العديد من المظاهر: فهي بالأصل تعود إلى رحلات باروخا إلى فرنسا وإيطاليا؛ وفي شخصيّاتها الرئيسية تظهر رغبة بالنجاح المؤثر الذي ينتهي أخيراً بالفشل؛ وحيواتهم تتطور في التّناقض بين المدينة الكبيرة والقرية. تظهر هذه الأعمال الواقع الإسباني في تناقضٍ كبير مع الواقع الأوروبي.

٣-٢-١- باروخا وروايات الموضوع التاريخي

جذبت الروايات التاريخية كتّاب تلك المرحلة التاريخية، فقاموا بالبحث في الماضي عن شرحٍ لعيوب حاضر إسبانيا[١]. ضمن هذا المنحى كتبَ باروخا سلسلة ضخمة بعنوان «ذكريات رجل الأفعال Memorias de un hombre de acción»، حيث تبدأ القصة مع نهاية القرن الثامن عشر، وتنزع نحو الوصول إلى السنة التي وُلد فيها الكاتب (١٨٧٢). الموضوع الجوهري الذي تتناوله القصة، خلال هذه الفترة، هو الصراع الذي يعيشه البلد بين التقدّم والتراث، بين الليبرالية والاستبداديّة، والنتيجة التي يصل إليها باروخا تشاؤميّة جداً.

٢- أنطونيو ماتشادو (١٨٧٥-١٩٣٩) Antonio Machado

يتألّف جيل نهاية القرن على وجه التّحديد من كتّاب نثريين، سواء كانوا كتّاب دراسة، أم رواية أم مسرح. ربما لاعتبار هذه الأنواع الأدبية، أنواع الفكر بامتياز، أو بسبب الثقل الذي حظيت به الصّحافة على حساب الأدب، باعتبارها الوسيلة الأكثر انتشاراً. ولكن مهما يكن من أمر، وبالمقارنة مع فترات لاحقة، نجد أنَّ الشعراء في هذه الفترة كانوا أقل بروزاً، وقد برز من بينهم، دون أدنى شك، أنطونيو ماتشادو.

في الدّراسات الأدبية عموماً لا يمكننا القول إنّه من الضروري وجود علاقة مباشرة بين حياة كاتبٍ ما وعمله الأدبي، ولكن هناك حالات تكون فيها هذه الصلة، بالإضافة إلى وجودها، قوية وواسعة، إلى درجة يجب أن تُؤخذ فيها بعين الاعتبار. كانت هذه حال شاعرنا أنطونيو ماتشادو Antonio Machado الذي يشتبك عمله الأدبي بحياته وخصوصاً حتى العام ١٩١٩، إذ نستطيع أن نلحظ في شعره الأندلس الذي وُلد فيه، وقشتالة العميقة التي عاش فيها، بالإضافة إلى الظروف التي أثقلت روحه.

(١) فلنتذكر ما قلناه سابقاً فيما يتعلق بفايي إنكلان في البحث الأول بالنسبة إلى القلق والاهتمام التجديدي والإصلاحي الذي حرك العديد من كتّاب تلك المرحلة التاريخية.

وُلد أنطونيو ماتشادو في إشبيليا عام ١٨٧٥ في عائلة كان للشعر فيها مكانةٌ خاصّة جدّاً، فقد كان والده واحداً من جامعي الأغاني الشّعبيّة الأندلسيّة. انتقلت العائلة في طفولته إلى مدريد حيث درس هناك في معهد التّعليم الحرّ Institución Libre de Enseñanza(*)، الذي كان يمثّل آنذاك الأفكار التربويّة الأكثر تقدماً.

مع وفاة جدّ ووالد ماتشادو (١٨٩٦) عانت العائلة من الفقر، الأمر الذي دفع ماتشادو إلى العمل في مجالات متعددة متصلة بالأدب (مترجم، موظف)، كما أنّه قضى بعض الوقت في باريس إلى أن مارس بعض المواقف المعارضة لأساتذة فرنسيين، الأمر الذي أدى إلى نقله إلى سُوريا Soria. تعرّفَ في Soria على ليونير Leoner، وهي امرأة جميلة وشابة تزوّج منها بسرعة (١٩٠٩)، ولكنّها توفيت بعد وقتٍ قصير في العام ١٩١٢، الأمر الذي أثقل على روحه وجعله كئيباً جداً. عاد في العام نفسه إلى إقليم الأندلس، إلى Baeza، بوظيفة أستاذ، وعاش هناك حتى العام ١٩١٩، وحصل على مقعد تدريسي في Segovia. وعلى الرغم من رتابة المدينة هناك، إلا أنّه استطاع الذهاب أسبوعياً إلى مدريد حيث كانت له علاقات بالوسط الثقافي، كما أنّه تعرَّف على امرأة تدعى غيومار Guiomar وعاش معها علاقة حب. مع اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية وانتصار الجيش الفاشي في ١٩٣٩ غادر خارج البلاد عن طريق الحدود مع فرنسا ليقضي حتفه أخيراً، هو وأمه، في قرية Colliure الفرنسية الصغيرة، ولكن مع اختلاف بسيط في الأيام.

(*) معهد تعليمي إسباني تأسَّس في ١٨٧٦ من قبل دكاترة كراوسيين على هامش نظام التعليم الرسمي بهدف تجديده بما يتناسب مع النظريات الحديثة سواء كان من حيث المنهج أم من حيث المضمون. يؤمن هذا المعهد أن التعليم الكامل يجب أن يتم في مناخ طبيعي جيث تنعكس، بالقدر المُستطاع، الحياة في المجتمع، كما أنه يؤمن بأنه يجب أن يكون هناك مناخ صداقة بين الأساتذة والطلاب، كما يجب أن تكون هناك حيادية سياسية تامة. كان لهذا المعهد، عبر الوقت، أثرٌ حاسمٌ في السياسة التعليمية الحكوميّة.

١-٢- الأعمال الشعرية لأنطونيو ماتشادو. المسيرة الشعرية

تحدَّث أنطونيو ماتشادو، أكثر من مرة، عن الشعر، بالعموم، كما أنّه تحدّث عن مسيرته الشعرية الخاصة، مشيراً إلى الشعر أحياناً على أنّه غيتار، غناء؛ وأحياناً أخرى يجعله يشير إلى النحل أو العسل. ولكن مهما يكن من أمر، توجد بعض التوضيحات النثرية التي كتبها ماتشادو بنفسه حول الشعر، ولا بدَّ من ذكرها كونها جوهرية بالمطلق، وقد اخترنا منها ثلاثةً تفيد في تحديد الملامح الأساسية لشعره:

١- في الشعر لا يهمُّ الشيء السطحي، ولا حتى الحكاية النادرة ولا الزخرفة، إنّ ما يهمّ في الشعر هو الشيء الأكثر جوهرية في الكائن الإنساني، هو حميميته، إنّها في الوقت نفسه الذاتي والعالمي، وهي تَظهرُ في العلاقة مع العالم.

«لطالما اعتقدت أنَّ العنصر الشعري ليس الكلمة بقيمتها الصوتية، ولا اللّون، أو الخط، ولا حتى مزيج المشاعر المعقدة، بل خفقان عميق للروح، وهو شيءٌ تضعه الروح أو تقوله، بصوتٍ خاص، إن كان بالإمكان وضعه، في جواب مفعمٍ بالحيوية عند اتصالها بالعالم(١)».

٢- يجب على الشعر أن ينتبه إلى الشيء الجوهري وهو الكائن الإنساني ضمن واقعه الخاص وضمن تاريخه. بالتالي تكون موضوعاته هي موضوعات الحقبة الزمنية التي يعيشها، والمشكلات التي تؤثر عليه من حيث كون الشاعر إنساناً (الموضوعات الميتافيزيقية، قصص الحب، الموضوعات الدينية)، أو من حيث المجتمع الذي يعيش فيه (موضوعات اجتماعية).

---

(١) الاقتباس من مقدمة كتاب Soledades. Galerías y otros poemas في طبعة عام ١٩١٧.

«أعتقد... أنَّ الشعر هو الكلمة الجوهرية في الزمن، فالشاعر لا يعنيه التفكير خارج الزمن، ذلك أنه يعتقد أن حياته الخاصة، خارج إطار الزمن، ليست شيئاً على الإطلاق[1]».

٣- واحدة من الخصائص التي ميّز ماتشادو شعره بها هي الحوار. ففي قصائده يتحاور مع الأشخاص الآخرين (الحبيبة، الأصدقاء، أناس من المحيط الذي يعيش فيه). غير أنَّ الحوار الأهم هو حوار أنطونيو ماتشادو مع نفسه.

«الشعر هو حوار الإنسان، حوار إنسانٍ مع زمانه»

يمكننا أن نلاحظ في مجموع عمله الأدبي علامةً شخصيّةً خاصّة تبدو واضحةً منذ قصائده الأولى. الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى التأكيد على أنّ عمله ليس فيه تطورّ. ولكن مهما يكن من أمر، من بين هذه الوحدة الجوهرية لعمله يمكننا أن نميّز ثلاث مراحل:

١- مرحلة أولى ذات طابع رمزي حميمي. تشمل هذه المرحلة عمليه «عزلة ١٩٠٢ Soledades»، ونسختها الجديدة «عزلة أروقة وقصائد أخرى عام ١٩٠٧ Soledades, Galerías y otros poemas»؛ تُعرف هذه المرحلة أيضاً باسم (مرحلة تأكيد الأنا etapa de afirmación del yo).

٢- مرحلة تجديدية ينتمي إليها عمله «حقول قشتالة Los campos de Castilla» بطبعتيه عامي ١٩١٢ و١٩١٧؛ تدعى هذه المرحلة أيضاً (مرحلة أنت).

٣- مرحلة نحن: وتشمل «أغان جديدة» عام ١٩٢٤ «Nuevascanciones»، «قصائد مشكوك في صحتها (١٩٢٦-١٩٣٦) De un cancionero apócrifo».

---

(١) الاقتباس من Poética التي كتبها في العام ١٩٣١. على الرغم من كونها كُتبت بعد فترة طويلة من الاقتباس الأول إلا أنها تُظهر وحدة المعيار نفسه.

من بين هذه المراحل كلها، تنتمي القصائد الغنائية الأصيلة إلى المرحلتين الأولى والثانية، في حين أنّ المرحلة الثالثة تحتوي على شعر فلسفي موجز في الفكر، بالإضافة إلى عدد لا بأس به من الكتابات النثرية.

٢-٢- Soledades, Galerías y otros poemas عزلة، أروقة وقصائد أخرى (١٩٠٧)

أعمال أنطونيو ماتشادو Antonio Machado هي، بالعموم، ثمرة آليات عمل معقدة، يغيّرها في طبعاته المتلاحقة، من خلال حذف بعض القصائد، وتحسين بعضها الآخر أو إضافة جديد إليها. لهذا فإنّ ديوانه الشعري «عزلة أروقة وقصائد أخرى Soledades, galerías y otros poemas» الصادر عام ١٩٠٧، مرَّ في هذه المراحل كلها .

من عنوان الكتاب «عزلة Soledades» يظهر لنا محتواه، إذ إنه يعالج مشاعر الشاعر الوجدانية، فهو يغوص في حميميته، ويكشف لنا روحه من خلال الأروقة الداخلية. تلتقي هذه التعبيرات مع أنا الشاعر في موضوع مشترك يظهر من خلال الاستياء الذي تثيره الحياة بالنسبة للشاعر؛ ألمه ككائن إنساني في هذا العالم؛ بالإضافة إلى البحث عن معنى الوجود. يحدّدُ لنا الشاعر ضيقه الحيوي في أسبابٍ منها: مرور الوقت، الحزن والحنين على الشيء المفقود - خصوصاً في عالم الطفولة- معاناة الحياة وغياب الحبّ الذي يتوق إليه.

ومن أجل أن يعبِّر لنا عن كل هذه المعاني يلجأ إلى استخدام الرموز، أي يشير إلى حقائق محسوسة، تتحوَّل في شعره إلى رموز تعبِّر عن شيء روحاني غير محسوس، يتناسب مع ما كانت تطبقه المدرسة الرمزية[١]. فالشاعر نفسه يقول لنا: إن الشعر «هو خفقان روحاني عميق»، وإن التعبير عنه لا يمكن أن يكون بطريقة مباشرة، وإنما يشار إليه من خلال رموزٍ تتطلب من القارئ جهداً تأويلياً في كل مناسبة، وإذا كانت هناك أشياء مكررة،

---

(١) فلنتذكر ما قلناه سابقاً بهذا الصدد.

فإنه ليس من الضروري أن تحمل المعنى نفسه. غير أن الرموز الأكثر بروزاً في شعر ماتشادو هي: المياه، يمكن أن ترمز إلى الموت عندما تكون ساكنة (بحر، مستنقع) أو قد ترمز إلى مرور الوقت عندما تجري (النهر)؛ المساء، يرمز إلى تعب وشيخوخة الروح، وإلى الحزن، والكآبة؛ الناعورة، هي انعكاس لمرور الوقت؛ وأهم من هذا كله الطريق، سواء كان يرمز إلى أروقة الروح، وذلك من أجل الدخول عبرها لكي نتعرف على الشاعر، أم كان يرمز للحنين إلى الحياة التي تستمر، أم كرمز إلى الحزن دون المواساة. سنرى في هذه المقطوعة الشعرية بعض هذه الرموز المذكورة مجتمعة، والتي لا تعبّر عن منظرٍ حقيقيٍّ، وإنّما تعبّر عن مشاعر الشاعر، روحه، ومعاناته الحيوية بسبب مرور الوقت:

في غبار الظهيرة الرمادي

وأنا عائدٌ إلى المدينة

كان دلو الناعورة الحالمة يرنُّ

وقطرات الماء تُسمع من تحت الأغصان الداكنة.

مما لا شك فيه أنّ أنطونيو ماتشادو شاعر زمانه، فقد اتَّبع التيارات الجمالية التي راجت مع نهاية القرن، والتي أشرنا إليها أعلاه، وخصوصاً الرمزية والانطباعية بالإضافة إلى بعض الميزات من البرناسيّة. وقد ظهر هذا التأثير عبر الوزن الشعري، أي من خلال الأهمية التي يعطيها للتأثيرات الموسيقية وللتعبيرات اللغوية، بالإضافة للانتباه إلى الزخرفة التعبيرية.

٣-٢- جقول قشتالة Campos de Castilla

استغرق التّحضير لهذا الكتاب سنوات شتى - على غرار العمل السابق- إلى أن نُشر، تحديداً بين ١٩١٢ و١٩١٧، وهي سنوات حاسمة في حياة أنطونيو ماتشادو العاطفية التي عانى خلالها من تغيُّرٍ كبير في حياته أثَّر

بدوره على كتابه. ألّفَ ماتشادو الطبعة الأولى من هذا الكتاب خلال سنوات تدريسه كأستاذ في Soria، حيث تعرّف بحبه وتزوّج؛ أما الطبعة الثانية فقد كُتبت، في القسم الأكبر منها، في Baeza (إقليم الأندلس) حيث انتقل إليه بعد أن ترمّل. ظهر هذا التغيير بشكل واضح من خلال التّنوّع في موضوعات الكتاب ومناظره، ذلك أنّه يجمع بين المناظر الأندلسية والمدريدية.

يُعتبر «حقول قشتالة»، كعملٍ شعري، تغيّراً في التوجُّه، فعناصره الأكثر بروزاً يمكن أن نلخصها في الجدول التالي بالمقارنة مع عمل «عزلة أروقة وقصائد أخرى»:

حقول قشتالة **Campos de Castilla**	عزلة، أروقة وقصائد أخرى **Soledades, galerías y otros poemas.**
يتحدث عن نفسه، ولكنّه يتحدّث عن النّاس في محيطه	فترة الأنا الحميميّة. يعبِّر عن مشاعره الخاصّة.
مناظر حقيقية (قشتالة، الأندلس) يربط بها الشاعر مشاعره، أو يعبّر من خلالها عن الواقع.	مناظر مُتخيّلة تعبِّر عن مشاعر الشاعر.
يتطرق إلى موضوع إسبانيا كمشكلة سياسية وتاريخية تؤرّق الشاعر.	لا يحتوي على الموضوع الاجتماعي.
يتجسّد الموت من خلال ذكرى زوجته	يظهر الموت كموضوع مجرد
يستخدم أوزاناً شعرية بسيطة وتقليدية	يستخدم أوزاناً شعرية معقدة وجديدة.
أسلوب أقل جمالية	أسلوب زخرفي في الوصف والصور
يبدأ سلسلة من القصائد القصيرة على شكل حكمة.	________________

دون الحديث عن تغيّرات جذرية، أو عن أي شيء من هذا القبيل، فإن المزيَّة الأكثر خصوصيّة في هذه المرحلة الجديدة لماتشادو هي: إدخال المنظر الواقعي في شعره. في البداية يُدخل مناظر من قشتالة، وعلى الرغم

من ظهور الأندلس فيما بعد، إلا أنها تبقى أقل أهمية. يحتوي المنظر في شعر ماتشادو على معنيين:

- مناظر بأناسها تساعد الشاعر على التعبير الاجتماعي والتاريخي، فتتحول إلى رموز تشير إلى إسبانيا ومشكلاتها (العنف، الفقر، الخذلان السياسي، الانغلاق إلخ)
- مناظر تبدو واقعية من حيث وصفها، ولكنها على الرغم من ذلك تعبِّر عن حميمية الشاعر وحالته الوجدانية؛ وهكذا فإنّ القصيدة المشهورة المخصّصة لشجرة الدردار إنّما في الحقيقة تعبِّر عن روح الشاعر.

يظهر تجديدٌ آخر في الكتاب من خلال وجود قسم تحت عنوان «أمثالٌ وأغانٍ» يحتوي على أفكار أخلاقية أو فلسفيّة يعبر عنها بشكلٍ مكثف جداً. يصبح هذا النوع من الصياغة، فيما بعد، شائعاً جداً في شعر ماتشادو.

٤-٢- مرحلة نحن: أغانٍ جديدة ١٩٢٤ (Nuevas canciones) والأعمال الشعرية الأخيرة

طبع أنطونيو ماتشادو آخر كتاب شعر مستقل في العام ١٩٢٤ بعنوان «أغان جديدة»، ولكن على الرغم من ذلك فقد كان ككتب سابقة، إذ إن نسخته الأخيرة تمَّت بعد عدة سنوات (١٩٣٠). المزيَّة الرئيسية لهذا الكتاب هي أنه مؤلّف من نصوص مختلفة، من حيث النوعيّة ومن حيث الوحي، إذ يجمع فيها الكاتب موضوعات تطرّق إليها في أعمالٍ سابقة (مناظر أندلسيّة، قشتالية، صوراً، قصائد قصيرة ذات طابع فلسفي.. إلخ). مع بداية العام ١٩٢٦ يكتب ويدشن مع أخيه مانويل ماتشادو، لأول مرة، أعمالاً مسرحية مختلفة لاقت نجاحاً كبيراً، في حين أنه يقلّل من كتابة الشعر دامجاً إياه مع النثر.

إن اسم «نحن» الذي تُعرف به هذه المرحلة جاء نتيجة عملية الخلق التي يقوم بها ماتشادو لشعراء خياليين. ففي عمله «المتمِّمون Los complementarios» الذي كتبه على مدى عدة سنوات ولم ينشر في حياة الكاتب، يتحدث لنا عن

محاولته خلق مجموعة كبيرة من الشعر منسوبة إلى شعراء وفلاسفة خياليين، لتُختزل في نهاية الأمر باسمين هما Abel Martín وتلميذه Juan de Mairena. أما في عمله «قصائد مشكوكٌ في صحتها» عام ١٩٢٦ " De un cancionero apócrifo" يجمع ماتشادو بين الشعر والنثر بحرية كاملة من أجل التعبير عن هذين الفيلسوفين اللذين يتكلم من خلالهما عن الموضوعات التي تثير اهتمامه.

خاتمة

كان بيّو باروخا كاتباً غزير الإنتاج، فقد أنتج أعمالاً نثرية شملت، عملياً، كل الأنواع الأدبية، كذلك لا بدَّ أن نذكر في هذا الصدد إبداعه كروائي. إلا أنّه، وعلى الرغم من تأكيده أن كتاباته كانت ثمرة الفوضى واللا أسلوب، فإنه لا مندوحة من ذكر تجديده في الرواية الواقعية للقرن التاسع عشر من خلال الأفكار الجمالية الجديدة لجيل نهاية القرن. فقد تميّزت رواياته الكثيرة بعرض عدد كبير من الشخصيات، وبكثافة الحوار، وبالتقنية الانطباعية لعكس الواقع، وبالأسلوب اللا خطابي، وطريقة عرض الأفكار. أما بالنسبة إلى تصنيف عمله الأدبي فيمكننا أن نميز بين ثلاث مراحل، تُعتبر المرحلة المتوسطة الممتدة بين ١٩٠٤-١٩١٣ الأكثر أهمية من بينها. فقد أبدع فيها أفضل أعماله، ثم استمرَّ بعد ذلك بتطبيق التقنيات ومعالجة الموضوعات نفسها.

أما أنطونيو ماتشادو فيمكننا تعريفه بشاعر الرمزية، وذلك بسبب كثافة وثقل الرموز التي استخدمها في مسيرته الشعرية (المساء، الناعورة، الماء.. إلخ). فهكذا عندما يصف في عمله الرئيس «حقول قشتالة Campos de Castilla» المنظر الإسباني، في الحقيقة إنه لا يقدّم لنا وصفاً صادقاً، وإنما يؤسّس لحلقة وصل مع مشاعره وأيديولوجيته الإصلاحية. مع بداية العام ١٩٢٤ يتوقف شعره عن التجدد، ليقتصر على شعر فلسفي مُقتضب، يجمع بينه وبين النثر، وذلك ليعبّر عن تأملاته أكثر منه عن مشاعره.

البحث الثالث

حركة التسعمئة المجدّدة والحركة الطّليعيّة

خوان رامون خيمينيز Juan Ramón Jiménez

مُقدِّمة

سندرس في هذا البحث حركتين أدبيتين جسّدتا التجديدات الإبداعيّة التي حدثت بين ١٩١٤-١٩٢٥ وهما: حركة التسعمئة والحركة الطليعيّة[١]. غير أننا وعلى الرغم من دراسة هاتين الحركتين بشكلٍ متعاقب؛ وبالرغم من الإشارة إلى الخصائص الخاصّة بكل حركة منهما، لا بدّ من الاعتراف أنَّ التَّمييز بينهما بشكلٍ واضح، هو أمرٌ معقدٌ جداً، ذلك أن كلتا الحركتين تتقاسمان ردة الفعل نفسها إزاء كتّاب جيل نهاية القرن أو كتّاب الحداثة. غير أن الاختلاف بينهما كان يقوم، بشكله الأكبر، على المظاهر الكميّة، إذ إن ردة فعل الانقطاع مع كتّاب جيل نهاية القرن، كانت عند الطليعيين أكثر راديكالية منها عند كتّاب حركة التسعمئة. ولكن مهما يكن من أمر فإن الحركتين كان لهما دورٌ بارزٌ في خلق أفكار جمالية أثَّرت بشكلٍ واضح على المجموعة التي عُرفت فيما بعد باسم «مجموعة الـــ٢٧»، كما سنرى في الأبحاث القادمة.

ولا بدَّ في هذا الإطار من الإشارة إلى أنه على الرغم من الأهمية الكبيرة التي حظيت بها كلٌّ من الدراسة والنثر في تلك المرحلة، فإن كتّابها، من وجهة نظرنا الأدبية، اختفوا في ظلٍّ شخصية على مستوى خوان رامون خيمينيز Juan Ramón Jiménez، الذي كان بالنسبة لمعاصريه، وللكتّاب اللاحقين له، أستاذاً فاعلاً. وقد خصّصنا الجزء الثاني من هذا البحث للتحدُّث عن حياته وأعماله.

---

(١) لا بدّ من أجل فهم هذه المرحلة بشكل أفضل دراسة ما جاء في المقدمة التاريخيّة.

١- حركة التسعمئة المجدّدة

عقِبَ جيل نهاية القرن الذي درسناه في البحثين الأول والثاني مجموعة من الكتّاب الذين اندرجوا في إطار الحركة التي عُرفت باسم حركة التسعمئة المجدّدة. وقد قامت حدود هذه الحركة، بالإضافة إلى العديد من الخصائص الأخرى، على خصيصة الاختلاف مع الكتّاب السابقين، الذين ينتمون إلى الفترة التي انبثقت وتفجرت فيها الحداثة، والاختلاف مع الكتّاب الذين لحقوا بهم، والذين يندرجون في إطار الحركات الطليعيّة. لقد كانت وظيفة أدباء حركة التسعمئة المجدّدة، دون الانتماء إلى أحد، جوهريةً جداً، كونها شكّلت جسراً من حيث قيمتها. يمكن أن يبدو الأمر عبارة عن تقسيم زائد عن حدّه للحقبة التاريخية، ولكن الحقيقة تقول إن هؤلاء الكتّاب الذين وُلِدوا حوالي العام ١٨٨٠، وانبثقوا بين العامين ١٩١٠-١٩١٣ كانوا شباباً في حينها للمشاركة في جيل نهاية القرن، كما أنهم كانوا كباراً عندما بدأت الحركات الطليعية - الأكثر تحطيماً- تفرض وجودها. لذلك وكما قال Azorín، الذي ينتمي إلى الفترة السابقة، في العام ١٩١٤:

«لقد جاء جيلٌ جديد. توجد عند هؤلاء الشباب منهجية أكثر، ونظامٌ أكثر، بالإضافة إلى وجود قلقٍ علميٍّ أكبر. سيكوّن هذه النواة، نقادٌ ومؤرخون ولغويون وأدباء وأساتذة. إنهم يعرفون أكثر منا. ولكن هل يملكون عفويتنا؟ فلنترك لهم المجال».

١-١- الخصائص الأدبية لحركة التسعمئة المجدّدة

من بين العديد من الخصائص البارزة لكتّاب حركة التسعمئة المجدّدة يمكن القول إنّها تدور في محور التأهيل الفكري المتين. إذ يجب أن نتذكر أن الأمر يتعلق بجيلٍ كان تأهيله الفكري ثمرة الإصلاحات التربوية التي حصلت في الفترة السابقة، ومن بين هذه الإصلاحات تأسيس مجلس الدراسات العليا (Junta de Ampliación de Estudios) في العام ١٩٠٧، والذي كان من

أهدافه إرسال الطلاب إلى الخارج لإتمام تأهيلهم الأكاديمي. لذلك فقد طبَّق هؤلاء الكتّاب على إبداعاتهم هذه المعارف الفكرية التي تتضمّن، بالإضافة إلى العقلانية والانتباه إلى الفكرة وطريقة التعبير عنها، رفضاً للفوضى وللتعبير الذاتي. بعد الأخذ بعين الاعتبار هذه الفكرة العامة عن تأهيلهم الفكري يمكننا أن نشير إلى الخصائص التالية:

- هم كتّابٌ يتوافقون في العمر (ولدوا حوالي العام ١٨٨٠) ولكن لم يكن لديهم الوعي لتكوين جزء من مجموعة مختلفة.
- راهنوا على الفكر العقلاني على حساب الخصائص الذاتية، الشخصية، الروائية في الفن، أي بمعنى: أنهم ابتعدوا عن الذاتية فاصلين بين الحياة والأدب. لقد كان لسلوك الابتعاد العقلاني هذا دورٌ كبيرٌ في الوصول إلى ما أُطلق عليه اسم تجريد الفن من النزعة الإنسانية (Deshumanización del arte)[١].
- بسبب القاعدة الفكرية العقلانية لهذه الحركة، كان الوضوح العقلي أحد أهدافها، إذ إنهم هربوا من النغمة العاطفية الانفعالية ليتبعوا التوازن الكلاسيكي من حيث الشكل، ولكن مع وجود قلق حقيقي للوصول إلى أسلوب نقي، دقيق، بعيد قدر الإمكان عن الإهمال وعن الشكل السهل. باختصار لقد تجلّى هذا القلق من خلال العمل المدروس بدقة شديدة.
- على الرغم من استمرار كتّاب حركة التسعمئة المجدِّدة باستخدام الرمزية، والتي كانت لها أهمية كبيرة في الفترة السابقة، فقد استخدموها بعد تنقيتها من العاطفة.

---

(١) لقد قمنا بترجمة هذا الكتاب للفيلسوف الإسباني خوسيه أورتيغا إي غاسيت، وهو صادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب بالعنوان ذاته: «تجريد الفن من النزعة الإنسانية»، ٢٠١٣.

- أيديولوجياً، نزعت حركة التسعمئة المجدّدة نحو الانفتاح على أوروبا والعالم على حساب المحلية، فالمعرفة الفكرية، بالنسبة لهم، توحّد البشر في الإطار الموضوعي، العقلي والعلمي، فمن خلال المعرفة فقط تستطيع إسبانيا أن تدخل الحداثة وأن تنضمَّ إليها على غرار دول أوروبية أخرى. لذلك فإن نزوع كتّاب هذه الحركة نحو الانفتاح الأوروبي، ودفاعهم عن الثقافة كأداة لتجاوز المشكلات الإسبانية وحلّها، يمكن شرحه من خلال هذه الاعتبارات.
- لقد كانت «المقالة» هي الجنس الأدبي الأبرز لهذه الحركة، فقد استخدموها كتعبير عن قلقهم الفكري. غير أن هذا الاختيار بدوره أبعدهم عن الجمهور الأكبر، إذ إن أدبهم كان موجّهاً إلى الأقلّية، إلى النّخبة.

٢-١- كتّاب حركة التسعمئة المجدّدة

من أبرز الكتّاب الذين تميّزوا في هذه الفترة هم المفكرون خوسيه أورتيغا إي غاسيت José Ortega y Gasset، إيوخينيو د ورس Eugenio d´Ors، ومانويل آزانيا Manuel Azaña؛ بالإضافة إلى الروائي رامون بيريز دي آيالا Ramón Pérez de Ayala، ورامون غوميز دي لا سيرنا Ramón Gómez de la Serna، وبينجامين خارنيس، وغبرابيل ميرو Benjamín Jarnés o Gabriel Miró؛ أما الشعراء فقد برز منهم ليون فيليب León Felipe وخوان رامون خيمينيز Juan Ramón Jiménez. وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى أن هؤلاء الكتّاب لم تجمعهم مجموعة أدبية محددة، وإنّما كانوا يتقاسمون مناخاً فكرياً خاصّاً، اقترب في بعض الأحيان من الحركة الطليعية، ولكن دون إبراز قطيعة جذرية وحاسمة.

٢- الحركات الطليعيّة

الطّليعيّة هي الحركة الفنيّة التي ظهرت في إسبانيا في فترة ما بين الحربين أي بين العام ١٩١٤، عندما بدأت الحرب العالمية الأولى، والعام ١٩٣٩، عندما بدأت الحرب العالمية الثانية. أيديولوجيّاً، جاءت الحركة ردّاً على الرفض الذي شعر به الفن إزاء مبادئ مجتمع برجوازي ظهر فشله من خلال الحرب التي وقعت ولم يقدر على منعها، ولذلك فقد وقف الفنانون موقف الضدّ من (المنطق، الأخلاق، الشرف، الدين، الوطن.. إلخ) باعتبارها مفاهيم فاشلة وغير مفيدة. كانوا فاشلين غير مفيدين. وقد تمثّل سلوك الرّفض هذا من خلال تبني خيارات جماليّة منقطعة تماماً مع السابق، وهذا ما يعبّر عنه بالفعل مصطلح «الطليعية Vanguardia»، وهو مصطلح فرنسي مشتق من الكلمة avante-garde، وهي كلمة تستخدم في الحقل العسكري وتعني «طليعة الجيش التي تتقدم كل الجيش». لهذا فإن الطليعية تنطلق من اسمها نفسه لتعلن روح القتال، والمواجهة مع الفن السابق، ومع المجتمع الذي تمثّله.

٢-١- الحركات الطليعيّة

صحيحٌ أننا نستطيع أن نتكلم عن الحركة الطليعية، ولكن في الحقيقة سيكون من الأفضل أن نتكلم عن الحركات الطليعية، ذلك أن هذه الفترة عرفت تعايش وقيام مجموعة من النزعات ذات الطابع التجديدي بسرعة فائقة، إذ كانت لكل نزعة أفكارها وأطروحاتها الخاصة بها، وقد برز منها بشكل كبير: الحركة المستقبلية؛ والتكعيبية، والدادائية والسريالية.

- **أما المستقبلية** El futurismo، فقد ظهرت في إيطاليا من خلال بيان أصدره F.T.Marinetti، أعلن من خلاله حرية الكلمة من أجل ترجمة سرعة الحياة الحديثة، وهو أمر ينبغي أن يُعبَّر عنه في الأدب من خلال عدم الإلتزام بالقواعد النحوية وعلامات الترقيم، التي ينبغي أن تُستبدل برموز رياضية؛ بالإضافة إلى القيمة المطلقة للخيال الحر للكاتب من أجل خلق الصور؛ وتغيير في أسلوب الكتابة. وقد عظّم المستقبليون في موضوعاتهم السرعة، والآلة، والتقنية.

- **ظهرت الحركة التّكعيبيّة** El cubismo مع رسامين مثل بيكاسو Picasso، إلا أنها نُقلت، بعد ذلك، إلى الأدب على يدي الكاتب الفرنسي Apollinaire. جوهرياً، تقوم الحركة التّكعيبيّة، على أساس تشويّه الواقع الذي يُنظر إليه، في الوقت نفسه، من وجهات نظر مختلفة؛ وتقوم أيضاً على خلط الفنون بعضها ببعض. من هنا كان السبب في ظهور ما يسمى بـ Caligrama[1] وهو أسلوب يجمع بين الرسم والأدب؛ وظهور ما يسمى بـ الكولاج Collage[2] حيث يتم دمج الرسم والنحت مع الأدب.
- **الدادائية** El dadaísmo هي الحركة الأدبية التي ظهرت مع السويسري Tristan Tzara خلال الحرب العالمية الأولى. تقترح هذه الحركة الانتهاك أكثر من الحركات السابقة، إذ إنها تزعم الاستغناء عن كل ما هو سابق لها والبدء من جديد؛ معطيةً قيمة للكلمة من حيث نغمتها لا من حيث معناها. كانت المساهمة الأكثر أهمية التي قدمتها هذه الحركة هي الاكتشاف العبثي كطريقة للتعبير الأدبي.
- **السريالية** El surrealismo وهي الحركة الأكثر أهمية من بين الحركات الطليعيّة، وذلك لاستمراريتها وتأثيرها في الفن. تقوم هذه الحركة على طرح فكرة «الوظيفة الحقيقية للفكر»، ويكون ذلك «بغياب أية مراقبة

---

(١) Caligrama: مقطوعة شعرية يتم ترتيب الكتابة فيها على شكل صورة متصلة بمضمون القصيدة. الغرض من هذه اللعبة (صورة / نص) خلق انطباع مزدوج عند القارئ: انطباع إزاء اللوحة، وآخر إزاء الفكرة. بدأت هذه الفكرة حديثاً مع الكاتب الفرنسي Apollinaire في العام ١٩١٨، أما في إسبانيا فقد نمت على أيدي كتاب مثل Vicente Huidobro و Gerardo Diego.

(٢) مصطلح فرنسي طُبق على الفنون التشكيليّة ويراد به الإشارة إلى الرسم فيتم إدراج مواد مختلفة (قصاصات صحفية، خشب، رمل.. إلخ) وإلصاقها على سطح اللوحة. تم تبني المصطلح من بعض الحركات الطليعية بهدف تطبيقه على نص يجمع ويعيد تصميم نصوص أخرى موجودة من قبل، وذلك لأغراض السخرية، والدعابة، أو كركيزة للنص الجديد.

من قبل العقل»، هذا ما قاله أندريه برتون André Breton وهو مؤسّس الحركة السريالية. فمن أجل تغييب العقل يذهبون إلى ما يسمى عالم اللا وعي وعالم الحلم، حيث تتقاسم الكائنات البشرية في هذه العوالم لغة مشتركة، فالفن الذي نتعامل معه هو فن جمعي وليس فناً للنخبة الفكرية. أما بالنسبة للشكل الذي يصلون إليه للتعبير عن هذه العوالم الباطنية فهي الكتابة الأوتوماتيكيّة، التي تسمح للكاتب أن يكون جسراً بين الواقع وما يتجاوزه. باستخدام هذه التقنية تتوالد تداعيات حرّة غير مُنتظَرة لا تستجيب لنداء العقل.

٢-٢- الملامح المشتركة للحركات الطّليعيّة

على الرغم من الاختلافات الواضحة لخصائص هذه الحركات الطليعية، لا بدّ من ذكر ملامح مشتركة يمكن تطبيقها على جميع هذه الحركات، كما أنه يمكن ملاحظة تأثيرها على تطور الفن خلال القرن العشرين، وهو تطورٌ لم يكن موجوداً في مسيرة الفن في القرن التاسع عشر، وإنما وُجد بسبب الانقطاع عنه. من أبرز الملامح المشتركة للحركات الطليعية هي:

- إرادة القطيعة والرفض مع كل ما سبقها، وقد تم ترجمة هذا الانقطاع والرفض من خلال البحث عن التجديد والأصالة إلى حدّ التّطرّف، مستكشفةً في ذلك طرقاً مبهمة جداً بالنسبة للفنّ. هكذا نرى أنَّ الأمر يتعلق بفنٍّ تجريبي.
- نزعة راديكالية لا واقعية تتمثل في الهروب من الأشكال التقليدية للواقع، والتي بقيت في الثقافة الغربية منذ عصر النّهضة. بالتالي إنَّ النتيجة الصادرة عن هذا الفعل هي الابتعاد عن الجمهور الكبير، ذلك أنَّ هذا الفن هو جوهرياً صعب الفهم، الأمر الذي أفضى إلى تحويل الحركات الطليعية إلى حركات نخبويّة، أي موجَّهة للنخبة.

- تجريد الفن من إنسانيته وذلك عن طريق حذف الصيغ والأشكال الحية والروائية، مثل العواطف الوجدانية، الأمر الذي أفضى إلى تحويل الفن، في كثير من المرات، إلى مجرد لعبة فكرية أو شكليّة.
- التأكيد على عالميّة الفن، وقد تجلّى هذا من خلال الهرب من المحليّ بحثاً عن العالمي.
- التأكيد على التوافق والتشارك والعلاقات بين أنواع الفنون المختلفة: كتأثير الموسيقا في الشعر؛ وتأثير الأدب في الرسم والعكس.
- الابتعاد عن أية رغبة في إعطاء الفن سمُوّاً أو تعالياً، بمعنى أن العمل الفني يجب أن يكون مجّانياً، عديم الجدوى عندما يتجاوز نفسه.
- إعطاء أهمية كبيرة للسخرية والدعابة.

غير أنَّ أدب هذه الحركات، وعلى الرغم من مشاركة بعض الخصائص المذكورة أعلاه، كانت له ملامح محدّدة وهي:

- استخدام الاستعارة التي بالكاد تحتوي مصطلحاتهاعلاقة ظاهرة.
- الحرية حتى من أجل تحطيم القوالب اللغوية.

٣-٢- الحركات الطليعيّة الإسبانية

عرفت إسبانيا الحركات الطليعية التي أشرنا إليها في المقطع السابق، ولكنّها لم تلق رواجاً كبيراً، فقد اقتصرت أهميتها على منحيين هما:

- إنّ جُزءاً من الأفكار التي أثارتها أثمر وأثّر جمالياً في كتّاب المجموعة الشعرية التي عرفت باسم «مجموعة الـ٢٧».
- أعطت هذه الحركات مكاناً لخلق حركتين طليعيتين إسبانيتين هما: الإبداعية El Creacionismo والماورائية El Ultraísmo.

تطورت هاتان الحركتان بين عامي ١٩١٨-١٩٢٣، كردة فعلٍ إسبانيّة على المستقبلية Futurismo والدادائية Dadaísmo، لذلك يمكن أن نلاحظ فيهما

إشارات تطابق وتجديد متشابهة: كتعظيم الآلة، وتجديد في الاستعارات، والقطيعة مع أسلوب الكتابة التقليدي، واستقلال العمل الفني، ورفض الذاتية والحميميّة والوجدانية. أما بالنسبة للكتّاب الذين شاركوا في هذه الأفكار الجمالية، فيبرز من بينهم السبّاق إلى هذه الحركات رامون غوميز دي لا سيرنا Ramón Gómez de la Serna، والشاعر خيراردو دييغو Gerardo Diego، الذي سيشكل جزءاً من المجموعة الشعرية الـــ٢٧، وذلك من خلال مساهمته في الحركة الإبداعية.

٣- خوان رامون خيمينز (١٨٨١-١٩٥٨) Juan Ramón Jiménez

يمكننا أن نعتبر خوان رامون خيمينز شاعراً كاملاً بكل ما للكلمة من معنى، فهو يمثّل ذلك الإنسان الذي يجعل من حياته وشعره شيئاً واحداً، بالتالي إنَّ حياته، منذ أن أصبح بالغاً، تدور في إطار الشعر. ينظر خيمينز إلى الإبداع الشعري على أنَّه كلٌّ متكامل، كمثل وحدةٍ إبداعية، يخضعٍ دائماً لمراجعات مستمرة، يكون الهدف منها خلق عمل أدبي دائماً ما يكون حياً وحاضراً للشاعر، وذلك بحثاً عن الكمال الجمالي، الذي يمكن أن يضيفه إلى قصائد الماضي من خلال إعادة النظر فيها. إننا أمام كاتبٍ يملك إنتاجاً أدبياً ضخماً، فقد كان أستاذاً بالنسبة للأجيال اللاحقة من خلال أعماله ونشاطاته في الحياة الثقافية لتلك المرحلة.

٣-١- سيرة حياته

وُلد خوان رامون خيمينز Juan Ramón Jiménez في عام ١٨٨١م، Moguer، Huelva، وسط عائلة متكيّفة مادياً وقفت، دون شكٍ، إلى جانبه في شغفه الشعري المبكر. تأثرت حياته بشكلٍ لافت بحساسيّة زائدة، وقد عانى نتيجة لذلك، بين الفينة والأخرى، أزمة إحباط واكتئاب دخل جرَّاءها مصحّة. غير أن هذا لم يمنعه من الحفاظ على اتصالات وثيقة مع الحياة الثقافيّة لذلك الوقت، ففي العام ١٩٠٠ سافر إلى مدريد للمرة الأولى، حيث استقرَّ هنالك بشكل مستمر بدءاً من العام ١٩١١م، وأقام علاقات صداقة مع مبدعين مهمّين كروبن داريو

Rubén Darío، تمثيلاً لا حصراً، بالإضافة إلى مبدعين شباب أمثال (ثيرنودا Cernuda، غارثيا لوركا García Lorca، ألبيرتي Alberti، سالفادور دالي Salvador Dalí، بونويل Buñuel)، وكان، بالإضافة إلى كتابة دواوين الشعر بشكلٍ مستمر، ينشر قصائد متفرقة في المجلات والصحف، ناهيك عن زياراته العديدة إلى فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية. أما في العام ١٩٣٦، عندما اندلعت الحرب الأهلية الإسبانية، فقد وضع نفسه في خدمة الجمهوريين، وسمّي حينئذٍ ملحقاً ثقافياً في سفارة واشنطن. وبعد انتهاء الحرب الأهلية استقرَّ في المنفى متنقلاً بين الولايات المتحدة وبعض دول أمريكا اللاتينية، خصوصاً بويرتو ريكو Puerto Rico، حيث وجد هناك وطناً ثانياً له. وقد وافته المنية هناك في العام ١٩٥٨، وكان قد حصل قبل سنتين من موته على جائزة نوبل للآداب.

٢-٣- المسيرة الشعريّة

في العام ١٩١٨، وفي القصيدة الخامسة من كتابه «أبديات Eternidades» يلخص لنا الشاعر خوان رامون خيمينيز مسيرته الشعرية، فهو يميّز بين ثلاث مراحل: البراءة، أو البساطة الأوليّة، الشعر الرّزين أو المعقّد، والشّعر الخالص أو النقي. عاش خيمينيز أربعين عاماً بعد كتابة هذه الكلمات، بمعنى أنَّ نظرته لم تكن كاملة أبداً. ففي العام ١٩٣٢، وبطلبٍ من الشاعر خيراردو دييغو Gerardo Diego، كتب خيمينيز عن شعريّته Poética فتحدَّث عن ست مراحل وحدَّد الأشياء التي تأثّر بها في شعره، وهي:

- الشعر الإسباني الكلاسيكي والتقليدي، وخصوصاً الشاعر الرومانسي بيكر Bécquer وقصائد «الرومانسيرو» Romancero.
- الحداثة Modernismo في جيل نهاية القرن وخصوصاً الشاعر روبن داريو Rubén Darío.
- الشعر الفرنسي، وخصوصاً فيّ الحركة الرمزية، التي ستصبح من الركائز الأساسية لإبداعه.

غير أنَّ النقد، بالاستناد إلى تصريحات الشاعر نفسه في نهاية حياته، فرّق بين ثلاث مراحل، وذلك لكي يحتوي عمله الضخم كله، وهي:

- المرحلة الأولى أو مرحلة الحساسيّة (١٨٩٨-١٩١٥).
- المرحلة الثانية أو المرحلة الفكرية (١٩١٦-١٩٣٦).
- المرحلة الثالثة أو المرحلة الحقيقيّة (١٩٣٧-١٩٥٨).

إنَّ هذا الفرز، وعلى الرغم من كونه صحيحاً، يجب ألا ينسينا أنَّ أعمال خوان رامون خيمينز بقيت قيد الإنجاز، فقد خضعت أعماله بشكلٍ مستمرٍ للمراجعة والتّصحيح. فبقدر ما مارس مهنة كتابة الشعر واكتسب نضجاً، بقدر ما عاش خوان رامون خيمينز ليعود إلى قصائده السابقة ويراجعها، فها هو يغيرها بحثاً عن الكمال الشعري الذي يرغب. لهذا السبب نلاحظ وجود نسخ متعددة ومختلفة للكثير من قصائده، فقد قام طول حياته بجمع أعماله بشكل متلاحق بهدف تصنيفها وترتيبها وتنقيتها.

١-٢-٣- المرحلة الأولى أو مرحلة الحساسيّة (١٨٩٨-١٩١٥):

المرحلة الأولى من شعر خوان رامون خيمينيز تشمل قصائده الأولى حتى ديوان «يوميات شاعر متزوج حديثاً Diario de un poeta recién casado». الموضوع الرئيس لهذه المرحلة هو الحساسيّة؛ مشاعر الشّاعر التي يعبِّر عنها من خلال موضوعات مختلفة: الطّبيعة، الحبّ، الموت؛ كلُّ هذا يعبّر عنه بنغمة سوداوية وحميمية وبلغة موسيقيّة. إنّه شعرٌ تشرَّب من جميع التيارات التي كانت رائجة مع بداية القرن، وقد تأثر بشكلٍ خاص بشعر روبن داريو Rubén Darío وبالحركة البرناسيّة والحركة الرمزية[1]. تبرز في هذا الإطار أسماء أعماله الشعرية التي تحمل معنى قيّماً، منها على سبيل المثال: «ألحانٌ حزينة Arias Tristes» ١٩٠٣، «وعزلة رنانة Soledad sonora» عام ١٩١١. يُبرزُ

(١) فلنتذكر ما قلناه بهذا الصدد في البحث الأول عن خصائص جيل نهاية القرن. يجب ألاّ ننسى أيضاً أنه في عام ١٩٠٣ تم نشر ديوان (عزلة) للشاعر أنطونيو ماتشادو.

هذان العملان أهمية الموسيقا في الشعر؛ أما كتابه «الحدائق البعيدة Jardines lejanos» عام «١٩٠٤» فيبرز فيه موضوع الحديقة السوداويّة الذي يلحق النزعة البرناسيّة الجماليّة؛ أما كتابه «مرثيات Elejías»، فيعالج بدوره موضوع العزلة والحزن، وهو موضوعٌ شائع جداً في شعر خيمينيز في تلك الفترة.

في العموم، كان خيمينز في هذه الفترة، يجرّب حساسيات مختلفة دفعته للوصول إلى صوته الخاص مستخدماً العروض، بعذوبةٍ مُنظّمة، وخصوصاً الرّموز، التي أصبحت إحدى العلامات المميزة لشعره. غير أن شعره، بعد هذه الفترة، أصبح مستقلاً عن أيّة مدرسة أدبية.

٢-٢-٣- المرحلة الثانية أو المرحلة الفكريّة (١٩١٦-١٩٣٦):

في العام ١٩١٣ تعرّف خوان رامون خيمينير على زينوبيا كامبروبيZenobia Comprubí ، ولم يتراجع حتى تزوَّج منها في الولايات المتحدة في العام ١٩١٦. كان لقاؤه مع هذا الحب، وسفره إلى أمريكا وتأثره بالشعر الأمريكي، من الأسباب الجوهرية في التغيُّر الحاصل على شعره. العلامة الأولى لهذه المرحلة هي كتابه (يوميات شاعر متزوج حديثاً Diario de un poeta recién casado عام ١٩١٦). يُعتبر هذا العمل الشعري نقطة البداية للمرحلة الشعرية الثانية للشاعر، والتي قيّمها هو نفسه على أنها الأفضل بين المراحل الثلاث. فكما يشير عنوان الكتاب (يوميات شاعر متزوج حديثاً)، إنّه يتحدث عن يوميات بشكلٍ واقعي، ذلك أننا نستطيع أن نسير معه خلال فترات رحلته مشيراً إلى ذلك بالتواريخ. غير أن هذا لا يعني أن الكتاب يغلب عليه الطابع السردي أو التصويريّ، بل على العكس، فالكتاب يعالج تجارب الشاعر الوجدانية أمام كل ما يحدث، معبراً عن ذلك تارةً شعراً وتارةً أخرى نثراً. وبسبب تنوّع التجارب التي ينقلها الشاعر إلى يومياته، فإن مضمون الكتاب مختلفٌ، ولكن على الرغم من ذلك، يمكننا أنّ نلاحظ أن بعض موضوعات الكتاب الجوهرية تتكرر، لتعطي شكل الوحدة له. من بين هذه الموضوعات وأكثرها أهميةً، يبرز موضوع البحر، باعتباره اكتشافاً عظيماً للشاعر، متحولاً لاحقاً إلى رمز جوهري في شعر خوان رامون خيمينز.

الخصائص التي تحدّد هذه المرحلة:

- النّزعة الفكريّة Intelectualismo التي يتشارك بها مع كتّاب «حركة التسعمئة المجدّدة»، ذلك أنه يبحث عن شعر نقي ومتقن يكون حكراً على أقلية كما يعبِّر الشاعر نفسه عند إهدائه الكتاب بعبارة «إلى القلّة الكثيرة».
- غياب العنصر الروائي، فالشاعر يبحث عن تجاوز الأشياء، وعن الجمال.
- استخدام منهجي للبيت الحر Verso libre[1] الذي سيكون له تأثيرٌ كبيرٌ في شعر المرحلة اللاحقة. فتعبيراته تحتوي على طلاقة طبيعية، ولكن دائماً مع وجود عناية شديدة بالجمال الشكلي للقصيدة.
- استخدام النماذج العروضية التجريبية: المزج بين الشعر والنثر، البيت الحر، والكولاج.
- تلخيص الكلمة الشعرية، وذلك عن طريق حذف الصفات الزاهية والحسيّة التي كانت موجودة في المرحلة السابقة، والتي كانت تعتبر

---

(١) المقصود بالبيت الحر Verso libre هو البيت الذي يتعالى على الوزن والقافية وعلى النظام المقطعي Computo Silábico وفي كثير من الأحيان يتعالى على التشديد المقطعي، ويركز على الوزن الداخلي للقصيدة الذي يحققه من خلال تكرار الكلمات وتكرار التراكيب اللغوية. وكمثال على ذلك، يمكن أن نلاحظ البيت الحر في قصيدة الشاعر الإسباني داماسو ألونسو Dámaso Alonso بعنوان «أطلقوا على النهر اسم كارلوس» يقول:

جلست على ضفة النهر
أردت أن أسألك؛ أردت أن أسأل نفسي عن سرك
أردت أن أتأكد أنَّ الأنهار تجري نحو الرغبة وتعيش؛
أن كل نهر يولد ويموت مختلفاً (تماماً كمثلك أنت الذي يسمونك كارلوس).
أردت أن أسألك، أرادت روحي أن تسألك
لماذا تشتاق؟ إلى أين تجري؟ ولماذا تعيش؟
قل لي أيها النهر
وقل لي لماذا يسمونك كارلوس؟.

من خصائص شعر نهاية القرن. أما بالنسبة للصفات فإنها ستصبح قليلة في شعر هذه المرحلة، وسيغلب عليه طابع الأسماء وذلك بسبب هاجس البحث عن جوهر الأشياء.

تبدو هذه الخصائص التي ذكرناها أعلاه واضحة في كتاب «يوميات شاعر متزوج حديثاً»، ولكن سيكون كتاب (أبديات Eternidades) هو الكتاب الذي سنجد فيه الشعر النقي المُميز لشعر خوان رامون خيمينيز. يخصّص الشاعر في هذا الكتاب الكثير من قصائده لشاعريَّته، وذلك ليعبّر عن مسيرته الشعرية الخاصّة وعن أهداف شعره. تأخذ قصيدة «أبديات» في هذا الإطار معنى قيماً، إذ يعبّر من خلالها عن الصراع الذي يخوضه من أجل الحصول على الكلمة الدقيقة والجوهرية، فالقصيدة تشكّل الواقع نفسه، لا توحيه. بعد ذلك يشير الشاعر إلى واقع بدهي وشعري، وليس إلى واقعٍ موضوعي، ولكن من يدفعنا إلى إدراك هذا الواقع هو العقل وليست المشاعر، الأمر الذي يبدو بالغ الأهمية، يقول:

أيّها العقل

أعطني الاسمَ الدقيق للأشياء!

على أن تكون كلمتي هي الشيء نفسه

المخلوق من روحي مرةً جديدة.

عنِ طريقي، فليجدِ الأشياءَ

كلُّ من لا يعرفها!

عن طريقي، فليجد الأشياء

كلُّ مَنْ كان قد نسيها!

يا عقل

أعطني الاسم الدقيق، لك

وله ولي وللأشياء.

إنّ هذه الشعرية هي التي ستوجّه الأعمال الأخرى (أبديات Eternidades ١٩١٨، الحجر والسماء Piedra y cielo ١٩١٩) والتي جُمعت كلها في كتابه «أنطولوجيا الشعر الثانية» عام ١٩٢٢.

أما بالنسبة إلى الموضوعات التي يعالجها الشاعر، بالإضافة إلى الحب، يستمر خيمينيز في الكتابة عن العزلة، وعن هاجس الموت (من هنا كان عنوان أبديات) ولو كان ذلك بشكل أقل.

٣-٢-٣- المرحلة الثالثة أو المرحلة الحقيقيّة (١٩٣٧-١٩٥٨):

تتزامن المرحلة الثالثة من شعر خوان رامون خيمينيز مع فترة اغترابه عن إسبانيا بدءاً من العام ١٩٣٧. إنّها تجربة ذات أهمية حيويّة أثّرت على شعر خيمينيز، فقد تأخر بضع سنوات قبل أن ينشر، وكان عمله الأول بعنوان «الفصل الكامل La estación total» عام ١٩٤٦، وهو عبارة عن مجموعة من القصائد التي تنتمي إلى المرحلة السابقة، كتبها بين ١٩٢٣ و١٩٣٦. بالتالي نستطيع القول إن المرحلة الثالثة لخيمينيز تتألف، في الواقع، من أعماله «رومانسيات كورال غابليس ١٩٤٨» و«جوهر الحيوان» ١٩٤٩، و«أنطولوجيا الشعر الثالثة» ١٩٥٧، الذي يتضمَّن قصائد من الأنطولوجيا الثانية (فلنتذكر هاجس خيمينز الدائم نحو تصحيح قصائده)، بالإضافة إلى قصائد جديدة.

في هذه الأعمال نلاحظ أنَّ أسلوب خيمينز يصبح منغلقاً ومعقداً وجوهرياً ضمن النقاء والصفاء الذي لطالما بحث عنه في شعره. أما بالنسبة إلى العروض، فهو يجمع بين الأشكال الكلاسيكية (الرومانسي والسوناتا)، والأشكال الحرة والتجريبية للمراحل السابقة، بما في ذلك، استخدامه الدائم للكتابة النثرية، ممزوجة مع الكتابة الشعرية أو كتابة قصيدة النثر. وعلى اختلاف مع المراحل السابقة التي كانت القصائد فيها،

عموماً، قصيرة ومُوجزة، فإن هذه المرحلة تتميز بطول قصائدها وبطول البيت الشعري في القصيدة، بما في ذلك قصيدة النثر، كما هو الحال في قصيدة المكان Espacio.

أمَّا مضمون أعمال هذه المرحلة فهو مختلف، ولكن يمكننا أن نميّز فيها ما يلي:

- يحضر الإله في شعر خيمينيز منذ المراحل الأولى، غير أنَّ مفهوم الألوهية عنده يعاني تغيّرات جوهرية طيلة حياته. ففي مرحلته الشعرية الأولى يبرز الإله التقليدي للكاثوليكية، ليتطور مع الوقت وينزع نزعةً «لا أدرية»، وذلك ليؤكد أنّ تفسير الإنسان موجودٌ في الإنسان نفسه، وفي حياة هذا الإنسان. تبرز أهمية هذا الموضوع في كتابه «جوهر الحيوان Animal de fondo» الذي صُنِّفَ على أنَّه كتابٌ صوفيٌّ بالرغم من أنها صوفيّة واحديّة الوجود، أما في «أنطولوجيا الشعر الثالثة Tercera antolojía» فتظهر فيه قصائد جديدة بعنوان «الإله الراغب والمرغوبDios deseado y deseante»
- وعلى غرار الإله فإنَّ الموت هو أيضاً من الموضوعات الشائعة في مسيرة خوان رامون خيمينيز الشعرية. ففي آخر أفكاره عن الموت يرى خيمينز أنَّ الموت ليس نهاية الحياة، إنما هو جزء من الحياة نفسها ومن عمله الشعري، ذلك أنَّ الشعر يخلّد الجمال، وإدراكه يبقى في ما وراء الخلود والعلو. يأخذ هذا الموضوع أهمية كبيرة في قصيدة النثر «المكان Espacio ١٩٤١» يغوص الشاعر في موضوع موت الوعي، فيقول في نهاية القصيدة مخاطباً وعيه: «ولا بدَّ أنك سترحل مني أنت، أنت لكي تندمج في إله آخر غير ذلك الإله الذي كنا عندما كنت فيَّ، كمثل إلهٍ». إنَّ الشاعر لا يقبل أن يختفي ويتلاشى في هذا الكون، بل على العكس إنما يؤكد على شخصه.

خاتمة

يُعتبر كتّاب جيل التسعمئة المجدّدة الجسر الذي يصل بين جيل نهاية القرن وحقبة الحركات الطليعية. وقد تميّزت هذه الحركة بشكل بارز في مجال التأهيل الأكاديمي عالي المستوى، إذ إن تأهيلهم الأكاديمي انعكس بشكلٍ واضح في أعمالهم التي تميَّزت بنزعة فكرية، وبتعبيرٍ موضوعي، وكتابةَ الدراسات كأداة للتعبير عن أفكارهم.

أمَّا الطليعيّة فهو الاسمٍ الذي أُطلق على الحركات التي سيطرت على أدب الفترة الممتدة بين الحربين. إنها حركات قامت على أساس الرّفض والانقطاع مع كل أشكال الفن السابق، والتي عُبِّرَ عنها بنزعات مختلفة: المستقبلية؛ التكعيبيّة؛ الدادائيّة.. إلخ. أما السريالية فقد كانت الحركة التي لاقت أهمية كبرى، وذلك بسبب طول مدة تأثيرها. وعلى الرغم من الخيارات المختلفة لهذه الحركات، وكونها نشأت في بلدان عديدة، فإنها تتشارك فيما بينها بشيء أبعد من رفضها الجذري لكل ما سبقها: اللا واقعية، التجريد من الإنسانية، المزج بين الفنون، رفض إرادة السمو والعلو، والتأكيد على التهكّم والسخرية. لم تلق الحركات الطليعية في إسبانيا، والتي عُرفت أيضاً باسم «ايسموس ismo» صدى واسعاً على الرغم من أنه يمكننا أن نشير إلى حركتين من أصل إسباني هما: الماورائية Ultraísmo والإبداعية Creacionismo.

يمكن أن نطلق على شعر خوان رامون خيمينز (خ.ر.خ)، بعد التجارب العديدة التي أخضع لها شعره، في مرحلة الحساسيّة، مستخدماً جماليّة قريبة من جمالية الحداثة، فترة الشعر الخالص. فقد تميَّز هذا الشعر بالبحث عن الجمال والتركيز على إيجاد الجوهري، من هنا كان غياب العنصر الروائي، ومن هنا كانت عملية التنقية. أما في بحثه عن مثاله الشعري فقد كان خيمينز يعيد النظر دائماً في أعماله، مخضعاً إياها لعمليات متكررة من التعديلات والتصويبات والتحديثات، وذلك من أجل إعطائها الكمال الذي يرغب به.

البحث الرابع

مجموعة الـ ٢٧ الشعرية I

بيدرو ساليناس Pedro Salinas

مقدمة

١- مجموعة الـــ ٢٧ الشعرية

٢- جيل أم مجموعة الـــ ٢٧ الشعرية؟

١-٢- الكتّاب

٢-٢- التأثيرات المشتركة

٣-٢- الخصائص الشعرية

٤-٢- المراحل

١-٤-٢- المرحلة الأولى: التجريد من الإنسانية

٢-٤-٢- المرحلة الثانية: إعادة الإنسانية

٣-٤-٢- المرحلة الثالثة: التفرق

٣- بيدرو ساليناس (١٨٩٢-١٩٥١) Pedro Salinas

١-٣- عمل بيدرو ساليناس. المراحل الأدبية:

مُقَدِّمَة

في البحث الأول درسنا حركتين فنيتين متلاحقتين ظهرتا بدءاً من العام ١٩١٤: حركة التسعمئة المجدِّدة والحركات الطليعية. ولكن على الرغم من أنَّ الحركات الطليعية الأوروبية لم تُظهر في إسبانيا الأثر نفسه الذي أظهرته في دول أخرى، إلا أنها تركت، بشكلٍ جوهري، أثراً واضحاً تجلّى في كتّاب ما يسمى مجموعة (الـ٢٧) الشعرية، الذين يمكن أن ندرجهم في نطاق أوسع وهو «جيل الطليعية». غير أن هذا يجب ألا يجعلنا نعتقد أنهم مثّلوا الحركات الطليعية النقية فحسب، بل كانوا أيضاً يرجعون إلى التراث الإسباني الكلاسيكي والشعبي وذلك لإبداع تركيبة خاصة ذات قيمة جمالية عالية.

قطعت الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) الفوران الثقافي الغني، والأهمية الإبداعية لهؤلاء الكتّاب، فقد قضت على حياة بعضهم، كما أدّت إلى نفي بعضهم الآخر، وتغيير صوت الذين بَقوا من هؤلاء الشعراء في إسبانيا. غير أن الحياة الثقافية الإسبانية التي كانت قد دخلت أخيراً عشرينيات القرن العشرين، ما لبثت أن عادت من جديد لتنغلق على نفسها مقفرةً ومُراقبة.

ومن أجل البدء بتحديد خصائص بعض كتّاب هذه المجموعة الشعرية، فقد اخترنا الشاعر بيدرو ساليناس Pedro Salinas كواحدٍ من أبرز ممثلي ما سمّي «الشعراء الأساتذة» إذ يمكن اعتباره، وذلك بسبب مسيرته الفكرية، مثالاً لما كان عليه الفوران الثقافي والجمالي لعشرينيات القرن العشرين إضافة إلى غيابه اللاحق في المنفى.

١- مجموعة الـــ٢٧ الشعرية

١-١- جيل أم مجموعة الـــ٢٧ الشعرية؟

إنَّ إحدى القضايا الأكثر مناقشةً والتي أثيرت حول الأدب الإسباني في القرن العشرين هي حقيقة وجود أو عدم وجود مجموعة من الأجيال مثل جيل الـــ٩٨ (انظر البحث الأول) أو جيل الـــ٢٧. ودون الدخول في قضايا محض تقنية حول أهمية وحدود مصطلح «جيل generación»، فإننا سنتبع في دراستنا هذه آخر نزعات النقد اللغوي الذي يفضّل استخدام مصطلح «مجموعة الـــ٢٧ الشعرية Grupo poético del 27»، ذلك أنه يعني عدم وجود مجتمع جمالي حقيقي بين كتّاب هذا الجيل، يسمح باعتباره جيلاً بكل ما للكلمة من معنى. ومن الأمور التي تم الجدل حولها أيضاً، ما إذا كان ملائماً اختيار العام ١٩٢٧ كنقطة بارزة، خصوصاً أنَّ كتّاباً، ينتمون إلى الحقبة التاريخية نفسها كلويس ثيرنودا Luis Cernuda مثلاً، فضّلوا اختيار العام ١٩٢٥. ومهما يكن من أمر، فقد كان العام ١٩٢٧ مليئاً بأحداثٍ شارك فيها عددٌ لا بأس به من كتّابٍ سندرس عنهم، إذ قاموا بأعمالٍ بارزة: ففي المركز الثقافي لمدينة إشبيليا، تم الاحتفال بالذكرى المئوية الثالثة لموت الشاعر غونغورا Góngora؛ وتم نشر سلسلة من المجلات والكتب المهمّة لكتّاب هذا الجيل مثل (شكل الهواء Perfil del Aire للويس ثيرنودا Luis Cernuda؛ فجر المنثور El alba del alhelí رفائيل ألبيرتي Rafeal Albertí؛ أناشيد Canciones، والديوان الغجري Romancero gitano لفيدريكو غارثيا لوركا García Lorca؛ الفضاء Ámbito فيثنته ألكسندر Vicente Aleixandre؛ أنشودة Cántico لخورخي غيّن Guillén).

إنَّ مجموعة الـــ٢٧ الشعرية هي مجموعة من الشعراء الغنائيين المولودين حوالي العام ١٩٠٠م، والذين يتقاسمون فيما بينهم مجموعة من الخصائص:

- كانت تربط فيما بينهم علاقات شخصيّة قويّة، كالصداقة في كثير من الأحيان[١]. وكانت مدينة مدريد المكان الذي تلاقت فيه سير حياة

---

(١) في الحقيقية أُطلق على هذا الجيل أيضاً اسم (جيل الصداقة Generación de la amistad).

العديد منهم، خصوصاً في المدينة الجامعية، حيث عاش وأقام فيها العديد منهم، أمثال (لوركا، بيدرو ساليناس، ورفائيل ألبيرتي). في الحقيقة يمكن اعتبار هذا المكان واحداً من أكثر المراكز الثقافية الإسبانية المجدّدة والغنية في تلك الفترة، حيث تعايش فيه فنانون من مختلف الأنواع.

- كان لدى هؤلاء الكتّاب وعيٌ لتشكيل مجموعة موحّدة. فقد كانت مشاركتهم الدائمة بالكتابة في المجلات الثقافية نفسها إحدى العناصر الجوهرية في وحدتهم، وعبّروا فيها عن أفكارهم الشعرية المشتركة. ومن بين هذه الأفكار المشتركة التي عبَّروا عنها، كان الإعجاب الواضح بالشاعر غونغورا، فقد وصلَ هذا الإعجاب إلى ذروته في العام ١٩٢٧ إذ تم الاحتفال بالذكرى المئوية لموته في المركز الثقافي لمدينة إشبيليا، وقد التُقطت صورة شهيرة للمجموعة. إضافة إلى ذلك كان لأنطولوجيا الشعر، التي قام بها الشاعر خيراردو دييغو تحت عنوان (الشعر الإسباني، أنطولوجيا شعرية ١٩١٥-١٩٣١) والتي شملت شعراء شباباً مع شعراء سابقين، دورٌ بارزٌ في خلق هذه الهويّة الوحدويّة للمجموعة الشعرية، إضافة إلى أنها عنت دخول مجموعة الـ٢٧ الشعرية في بوابة التاريخ الأدبي.
- أمَّا جماليّاً، فقد خضع شعرهم لتأثرات مشتركة ولتطوراتٍ جزئية متشابهة، وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا التصادف لم يعنِ أنهم تعارضوا مع أية مجموعة شعرية سابقة، كما حدث مع التجديدات الجماليّة السابقة (فلنتذكر جيل نهاية القرن والحركات الطليعيّة على سبيل المثال). كذلك فقد قبل شعراء مجموعة الـ٢٧ الشعرية التراث الأدبي ومزجوه مع التجديدات، الأمر الذي تحوّل لاحقاً إلى علامة تشير إلى هويتهم.

٢-٢- الكتّاب

تألّفت مجموعة الـــ ٢٧ الشعرية في شكلها الأولي من ستة شعراء عاشوا في مدريد مع بداية العشرينيات وهم: بيدرو ساليناس Pedro Salinas (١٨٩١-١٩٥١)؛ خورخيه جين Jorge Guillén (١٨٩٣-١٩٨٤)؛ خيراردو دييغو Gerardo Diego (١٨٩٦-١٩٨٧)؛ فيدريكو غارثيا لوركا Federico García Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦)؛ داماسو ألونسو Dámaso Alonso (١٨٩٨-١٩٩٠)؛ ورافائيل ألبيرتي Rafeal Alberti (١٩٠٢-١٩٩٩). بعد ذلك انضم إلى هذه المجموعة شاعران: هم فيثنته أليكسندر Vicente Aleixndre (١٨٩٨-١٩٨٤)، ولويس ثيرنودا Luis Cernuda (١٩٠٢-١٩٦٣)، ليصبح عدد هذه المجموعة ثمانية شعراء يشكّلون نواتها الرئيسية.

إضافة إلى هؤلاء الشعراء كان هناك شعراء آخرون شكّلوا جزءاً من هذه المجموعة، ولكنهم لم يكونوا بأهمية الشعراء الثمانية وهم: إيميليو برادوس Emilio Prados (١٨٩٩-١٩٦٢)؛ مانويل ألتولاغيرّي Manuel Altolaguirre (١٩٠٥-١٩٥٩)؛ كونشا مينديز Concha Méndez (١٨٨٩-١٩٨٦) وإيرنستينا دي شامبورثينا Ernestina de Champourcina (١٩٠٥-١٩٩٩)[١]، وأخيراً لا بدَّ من الإشارة إلى كتّاب لم يتفق النقد على انتمائهم وهم: خوان خوسيه دومينشينا Juan José Domenchina، خوسيه ماريا إينوخوسا José María Hinojosa؛ بيدرو غارفياس Pedro Garfias وماريا زامبرانو María Zambrano.

التأثرات المشتركة

تنوّعت التأثرات التي خضعت لها مجموعة الـــ ٢٧ الشعريّة، لذلك فإننا من أجل تصنيفها بشكلٍ منطقي سنقوم بذلك كما يلي:

- كتّاب كلاسيكيون: غونغورا وشعراء آخرون من فترة العصر الذهبي.
- كتّابٌ معاصرون: خوان رامون خيمينيز وأورتيغا إي غاسيت.

---

(١) نشير إلى تاريخ ميلاد ووفاة كل واحد من هؤلاء الشعراء على شكل توجيه.

- الحركات الطليعيّة: رامون غوميز دي لا سيرنا، الماورائيّة Ultraísmo، الإبداعيّة Creacionismo والسرياليّة Surrealismo.
- التراث الشعبي.
- **الكتاب الكلاسيكيون**

من بين الكتّاب الكلاسيكيين الذين أثروا على مجموعة الـ٢٧ الشعرية، لا بدّ من ذكر الشاعر غونغورا في المقام الأول. لم يكن الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة الشاعر القرطبي مجرد حدثٍ عابر، بل على العكس، كان مناسبةً لإبراز مدى انجذاب شباب هذه المجموعة الشعرية لهذا الشاعر. فقد قدّر هؤلاء الشباب في شعر غونغورا قدرته التقنيّة، وقدرته اللغوية، خصوصاً فيما يتعلق بالصور، التي لم يقصد أبداً أن يمثل الواقع من خلالها، وإنما خلق واقع جديد، أو تغيير هذا الواقع في القصيدة من خلال الكلمات. بهذا المعنى نرى أنّ غونغورا يقدّم من خلال شعره واقعاً فنيّاً مستقلاً يتوافق من خلاله مع واحدة من أفكار الحركة الطليعيّة الإبداعيّة. إضافة إلى غونغورا، فقد تأثرت مجموعة الـ٢٧ الشعرية بشعراء العصر الذهبي أمثال (غارسيلاسو Garcilaso، كيفيدو Quevedo، ولوبي دي فيغا Lope de Vega)، الذين تركوا أثرهم على شعر هؤلاء الكتّاب.

الكتّاب المعاصرون

بالإشارة إلى خصائص شعراء الـ٢٧، رأينا أنهم لم يظهروا موقف رفضٍ إزاء الكتّاب السابقين، بل على العكس، فقد رأينا أنّ البعض منهم، كان بمثابة الأستاذ بالنسبة لهم. وأهمهم كان الشاعر خوان رامون خيمينيز الذي ترأس جماليّة الشعر الخالص، إذ كان كماله الشكلي، وبحثه عن الجمال، مصدر إعجاب بالنسبة لهؤلاء الكتّاب. لقد مارس خوان رامون خيمينيز على هؤلاء الشعراء دور الأستاذ، وذلك من خلال شعره وسلوكه المباشر، فقد عاش خلال فترة من الزمن في المدينة الجامعية، وترأس عدداً من المجلات التي نشر فيها بعض

شعراء هذه المجموعة. غير أنّ شباب هذه المجموعة الشعرية رأوا أنفسهم بعيدين عن خوان رامون خيمينيز عندما راحوا يطوّرون في شعرهم، ليصلوا إلى ما يسمى (الشعر الملوَّث) وذلك مع نهاية العشرينيات.

أما تأثير خوسيه أورتيغا إي غاسيت José Ortega y Gasset، فقد تجلّى على صعيدين: أيديولوجياً؛ وذلك من خلال دراسته بعنوان (تجريد الفن من النزعة الإنسانيّة La deshumanización del Arte) التي كانت بمثابة الغذاء للحركات الطليعيّة؛ أما الصعيد الآخر، فقد كان ثقافيّاً وذلك من خلال مجلةRevista del Occidente، بالإضافة إلى دورها، فقد نشرت أعمالاً لشعراء مجموعة الـ٢٧ الشعريّة.

- الحركات الطليعيّة

أما تأثير الحركات الطليعية على شعر مجموعة الـ٢٧ الشعرية فقد تجلى في عدة فترات. في المقام الأول، لا بدّ من ذكر المجدِّد الأعظم خوان رامون دي لا سيرنا Ramón Gómez de la Serna، رائد الحركات الطليعية ومبدع «الـ Greguerías[1]»، التي قدمت صيغة جديدة من الاستعارات المدهشة. لا بدَّ أيضاً، في المقام الثاني، من ذكر تأثير حركة الماورائية Ultraísmo والحركة الإبداعيّة Creacionismo فقد تعلّموا منهما طرقاً جديدة لاستخدام الصور والاستعارات؛ بالإضافة إلى أهمية الدعابة؛ وإقحام موضوعات جديدة خاصة بالعالم الحديث (الآلة، التّطور، المدينة...)، والهرب من العاطفيّة. أخيراً، عند الدخول في فترة إعادة النّزعة الإنسانيّة، وقد حدث

---

(١) **Greguerías**: وهي صيغة شعرية مختصرة إلى حدٍّ كبير تحمل معنى في جوهرها كما أنها تعتمد على الصورة والاستعارات؛ جرت العادة أن تحمل حساً فكاهياً، وليس حس القول المأثور أو الحكمة. وقد أبدعها رامون غوميز دي لا سيرنا في عام ١٩١٧.
وكمثال عليها، من بين الكثير منها، نعرض التالية:
(عندما تمطر، تبقى على خطوط التلغراف، بعض الدموع التي تجعل من خطوطه السلكية حزينة).

هذا في مرحلة لاحقة بدءاً من العام ١٩٢٧، برز بشكلٍ كبير تأثير الحركة السريالية في أعمال عديدة للوركا، وثيرنودا وألكسندر، غير أنَّ هذا التأثير بقي مقتصراً على هؤلاء الشعراء ولم يُلاحظ في شعراء آخرين.

- التراث

كان للشعر الإسباني الشعبي تأثير قويٌّ وجذابٌ على شعراء مجموعة الـ٢٧، وقد وصل إليهم هذا التأثير عن طريقين: التراث المكتوب للقصائد الشعرية والرومانسيرو الكلاسيكي، والتراث الشفهي الشائع في تلك الفترة. يمكننا أن نلحظ هذا الشعر الشعبي في قصائد عديدة، وخصوصاً عند رفائيل ألبيرتي وغارثيا لوركا، ولكن لم يكن هذا النّقل ظاهراً بشكلٍ مباشر، بل كان دائماً تراثاً منقولاً بعد أن يتم العمل عليه من جديد بشكلٍ متقن.

خصائص مجموعة الـ٢٧ الشعرية

إن التعامل - كما قلنا في هذا البحث - مع مجموعة الـ٢٧ الشعرية على أنّها مجموعة واحدة متشابهة، قد يدفعنا إلى الاعتقاد أنَّ كتّابها قد كتبوا نوعاً واحداً من الشعر، غير أنَّ هذا، في حقيقة الأمر، أمر بعيدٌ تماماً عن الواقع. فشعراء الـ٢٧ كانت لهم شخصيات محدّدة جداً، لكل منها مزايا خاصّة، راحت تتغيّر مع مرور الوقت، الأمر الذي أدى بدوره إلى صعوبة التحدث عن خصائص مشتركة تجمع شعرهم، ناهيك عن بعض المظاهر العامة. لذلك كان لا بدَّ من الانتباه إلى أنَّ هذه الخصائص التي سنشير إليها فيما يأتي، هي عبارة عن إطار مشترك يمكن تطبيقه على أغلبية هؤلاء الشعراء، لا عليهم جميعهم. وهذه الخصائص هي التالية:

- بنية ثقافيّة متينة تعرّفوا من خلالها على الأدبين الإسباني والغربي الخاص بعصرهم، إضافة إلى الكتّاب الكلاسيكيين؛ كما يمكن اعتبار بعض شعراء مجموعة الـ٢٧ (أمثال داماسو ألونسو تمثيلاً لا حصراً)، فقهاء، حيث نشروا كثيراً من الدراسات المتعلقة بفقه اللغة.

- حذف جميع العناصر العاطفية والروائية في القصيدة، واستبدالها بالمعرفة العقلانيّة، والطموح إلى تحقيق الكمال الشكلي كعنصرين خاصين بالشعر الخالص.
- استخدام لغة بسيطة بمصطلحاتها مع حذف الزخرفات غير الضرورية.
- أهمية الاستعارة metáfora كأداة مفضلة من أجل الخلق الشعري، ولكن مع وجود اختلاف مع ما كان يحدث في الأدب السابق، فالآن، وبفضل تأثير الحركات الطليعية، أصبحت العلاقة بين عناصر الاستعارة الواقعية والخيالية أكثر حرية، وفكرية، ومبهمة في بعض الأحيان بحيث يصعب فهمها.
- التنوّع العروضي مع وجود نزعة نحو البيت الحر Verso libre، الذي كان قد استخدمه بشكل كبير خوان رامون خيمينيز. إضافة إلى هذه الأشكال الحديثة، فقد تم أيضاً استخدام أشكالٍ تقليديّة: الرومانسي، السوناتا، العشريّة، ولكن بعد إضافة تعديلات شخصية من قبل الشاعر.

٥-١- المراحل

تقليدياً، جرت العادة التّمييز بينَ ثلاث مراحل في مسيرة شعراء مجموعة الـــ٢٧ الشعريّة: مرحلتان قبل الحرب الأهلية الإسبانية تتوافقان تقريباً مع سنوات العشرين والثلاثين؛ ومرحلة ثالثة تلت الكارثة الإسبانية.

١-٥-١- المرحلة الأولى: طرح النزعة الإنسانية

على الرغم من وجود أعمال سابقة إلا أنّه يمكن اعتبار العام ١٩٢٠ عاماً حاسماً بالنسبة لشعراء مجموعة الـــ٢٧، إذ بدأت شهرتهم مع هذا العام. وقد أُطلق على هذه الفترة الأولى اسم (الشعر المجرد من الإنسانيّة) وفقاً لما جاء في أطروحة أورتيغا إي غاسيت بعنوان (تجريد الفن من النزعة الإنسانية La deshumanización del Arte). غير أنه لا بدّ من أن نفهم أنّ مثل هذا

التجريد من الإنسانية، لم يعن غياب الموضوعات الإنسانية، ذلك أنَّهم كانوا يكتبون عن الحبّ، والموت، والقدر، ولكن كان يعني، جوهرياً، تغييب الإفراط العاطفي في معالجتهم للموضوعات، الأمر الذي يؤدي إلى البرودة والغموض. إنّه شعرٌ فكريٌّ أكثر من كونه شعراً وجدانياً.

كانت الحركات الطليعية، التي كانت في ذروتها في ذلك الوقت، المؤثر الأول لتلك الفترة، إضافة إلى الشعر الخالص. عرّف الشاعر خورخيه غيّن Jorge Guillén الشعر الخالص بأنه «كل ما يستمر في القصيدة بعد أن يُحذف منها كل ما ليس هو شعر». إن القصيدة تتعرَّى من كل ما هو روائي، ومن كل وجدانيّة ليست محض فنية، ذلك أنَّ هدف الفن ليس موجوداً إلا في أرض الفن، وفي الوجدانية الفكرية التي يقدِّمها الفن. والنتيجة، بالتالي، ستكون شعراً مبهماً مختلفاً ينزع نحو البحث عن الكمال الشكلي.

٢-٥-١- المرحلة الثانية. إعادة النّزعة الإنسانيّة

أمّا المرحلة الثانية فتبدأ بالنسبة لبعض الباحثين بدءاً من العام ١٩٢٧ وتنتهي مع الحرب الأهلية الإسبانية ١٩٣٦. غير أنَّ هذا التّغيير في النزعة لم يكن مفاجئاً أو بلا مسوغ، بل كان نتيجة تدريجيّة نضجت عبر سنوات عديدة، وكان نتيجة وجود أسباب أخرى متنوعة: سياسيّة؛ واجتماعيّة وأدبيّة. من الناحيتين السّياسيّة والاجتماعية، كان البلد يمرُّ في مرحلة أنتجت مواقفَ راديكالية واضحة أخذت تتفاقم مع مجيء الجمهورية الثانية (١٩٣١)، الأمر الذي انتهى بدوره إلى نشوء اتجاهات متناقضة أيديولوجيّاً من قبل أعضاء المجموعة الشعرية[١]. لم يكن الشعر في أثناء هذه المرحلة على هامش المجتمع، بل كان في خضم الأمر، فقد كان يُظهر هذه الخيارات بطريقة صعبة الفهم كما هي الحال مع كتّاب كمثل رافائيل ألبيرتي Rafael Alberti؛ أو بطريقة أقل مباشرة وفورية، كما هي الحال مع كتّاب مثل غارثيا لوركا García Lorca.

---

(١) فلنتذكر ما قلناه بهذا الصدد في المقدمة التاريخيّة.

أما على الصعيد الأدبي، فلا بدّ من ذكر توغل الحركة السريالية، على وجه الخصوص، التي كانت تناقض الشعر الخالص. لقد جاءت هذه الحركة الجديدة بعد أن ساد الاستياء من شكليّة الشعر الخالص. فبدءاً من العام ١٩٣٠، يمكننا التّحدث عن تأثرات مهمة، خصوصاً الشاعر البيروفي سيزار فاييخو César Vallejo والشاعر التشيلي بابلو نيرودا Pablo Neruda اللذان كانا، أيديولوجياً، يقفان إلى صف اليساريين، كما أنّهما رسما طريقاً جديداً للشعر، يقوم على أساس الانتباه إلى الواقع التاريخي، أي إنه يجب أن يجمع الأخلاق إلى الجماليّة. لقد أظهر بابلو نيرودا إرادة واضحة تقوم على أساس مواجهة الفترة السابقة، وذلك من خلال تأسيسه مجلة Caballo Verde para la Poesía[1]، فقد كتب تحت عنوان «عن شعر دون نقاء»:

«فليكن كذلك الشعر الذي نبحث عنه، مُستهلكاً كمثل أسيد بفعل الأيادي؛ مخترقاً بسبب العرق والدخان؛ تفوح منه رائحة البول والزنبق، ملطّخاً بسبب المهن المتنوعة التي تُمارس داخل وخارج نطاق القانون.

إن الشعر الملوث مثل البذلة، مثل الجسد، ببقع تغذية، وبسلوكٍ مخجلٍ، بتجعدات، بملاحظات، بأحلام، بأرق، بتنبؤات، وباعترافات حب وكره، بحيوانيّة، بتأرجحات، وبقصيدة غزليّة رعويّة، باعتقادات سياسيّة، بنفيٍ، وبشكوك، بتأكيداتٍ وضرائب».

لقد أدى هذا الوضع إلى انقسام مجموعة الـ٢٧ الشعرية إلى قسمين: غين وساليناس اللذان تابعا كتابة شعر مجرّد من الإنسانية، هذا من جهة؛ ولوركا وألبيرتي وثيرنودا وإليكسندر، الذين قاموا بتجريب شعر يحتوي من جديد على الإنسانية.

---

(١) حصان أخضر من أجل الشعر. (المترجم).

٣-٥-١- المرحلة الثالثة. التشتُّت

خلال الحرب الأهلية الإسبانية، كانت عملية إعادة النّزعة الإنسانيّة، التي بدأها شعراء مجموعة الـ٢٧ قبل سنوات، قد تحوّلت إلى اصطفافٍ سريع، وذلك بسبب الخيارات الأيديولوجيّة. فألبيرتي على سبيل المثال سرعان ما خلق شعراً طارئاً لخدمة الحكومة الجمهوريّة.

بدأت المرحلة الثالثة عملياً، عندما بدأ التّشتت يظهر جليّاً بين شعراء المجموعة مقسمين بين شعراء استمر وجودهم في إسبانيا أثناء الحرب الأهلية (خيراردو دييغو Gerardo Diego، وداماسو ألونسو Dámaso Alonso وفيثنته ألكسندرVicente Aleixandre)؛ وشعراء اغتربوا عن إسبانيا إلى بلدان أوروبا وأمريكا[1]. وعلى الرغم من أن العلاقة بين هؤلاء الشعراء لم تنقطع، إلا أنهم لم يعودوا يجتمعون كما كان سابقاً. وبشكلٍ مشابه للتغيُّر الذي طرأ على حياتهم فقد طرأ التغيُّر نفسه في شعرهم، إذ إنه تغيّر متأثر بتجربة المعاناة التي مرّوا بها.

أما بالنسبة لشعراء الـ٢٧ الذين بقوا في إسبانيا، فقد مارسوا دور الأستذة على الشعر اللاحق، ولكن لعلّ الشاعر الذي كان له التأثير الأبرز والمباشر على الفترة اللاحقة هو الشاعر داماسو ألونسو من خلال كتابه (أبناء الغضب Hijos de la ira ١٩٤٤) الذي كان بمثابة نقطة البداية للشعر الوجودي. إنه كتاب تباريحٍ يصوّر الواقع الدراماتيكي من خلال صورٍ مهوِّلة ومخيفة. أما الشعراء الذين اغتربوا فقد كانت مسيرتهم الشعرية متنوعة كمثل لويس ثيرنودا Luis Cernuda، الذي كتب أفضل أشعاره بعدَ العام ١٩٣٩.

---

(١) على الرغم من أنَّ الحدث معروفٌ جداً، لا بدَّ من ذكر مقتل الشاعر فيدريكو غارثيا لوركا في الأيام الأولى للانقلاب العسكري ١٩٣٦.

٢- بيدرو ساليناس Pedro Salinas (١٨٩٢-١٩٥١)

ولد بيدرو ساليناس في مدريد، حيث درس فيها الفلسفة والآداب والقانون. سرعان ما بدأ ساليناس مهنته الشعرية وهو يمارس حياة الأستاذ، فقد قضى سنوات قليلة في باريس، ومن ثم عدة سنوات في جامعة إشبيليا، حيث مارس تأثيراً واضحاً على شعراء شباب أمثال (ثيرنودا، من بين العديد منهم). عند عودته إلى مدريد ساهم كأديب في مركز الدراسات التاريخيّة بالإضافة إلى مشاركته في مراكز أكاديميّة أخرى، واستمر في هذا حتى سفره إلى الولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٩٣٦ لإعطاء الدروس، ولكنّه لم يعرف أنه قد بدأ منفاه وأنه لن يستطع العودة إلى إسبانيا. ومنذ ذلك الوقت وحتى موته عمل أستاذاً جامعياً في أمريكا الشمالية وبويرتو ريكو. توفي في بوسطن في عام ١٩٥١.

١-٢- عمل بيدرو ساليناس. المراحل

ينتمي بيدرو ساليناس ضمن مجموعة الـ٢٧ الشعرية إلى ما يسمى مجموعة (الشعراء الأساتذة)، بمعنى، أنّ نشاطه المهني كان التعليم والتدريس، سواء كان ذلك في إسبانيا أم خارجها. وقد شكّل هذه المجموعة عدد من الشعراء هم: ساليناس Salinas؛ خورخيه جين Jorge Guillén؛ لويس ثيرنودا Luis Cernunda؛ داماسو ألونسو Dámaso Alonso؛ خيراردو دييغو Gerardo Diego. بالنسبة لحالة بيدرو ساليناس، لابدَّ من ذكر إصداراته فيما يتعلق بشاعر القرون الوسطى خورخيه مانريكي Jorge Manrique والشاعر النيكارغوي روبن داريّو Rubén Darío، إنّ اهتماماتهم بدأت منذ نشأتها تتجه نحو أدبنا حتى الفترة الزمنية التي عاشوها. من جهة أخرى، كان لمهنتهم الجامعية دورٌ كبيرٌ في تشكيل بنية فكريّة هائلة، إضافة إلى ثقافة غير عادية حضرت بقوة في شعرهم. يمكننا أن نميِّز في مسيرة بيدرو ساليناس الشعرية ثلاث مراحل:

١- **مرحلة أولى (١٩٢٣-١٩٣١)**: بحث فيها الشاعر عن صوته الشعري الخاص به، وتشمل هذه المرحلة الأعمال التالية: تنبؤات Presagios، مصادفة مؤكدة Seguro Azar، الخرافة والإشارة Fábula y signo.

٢- **مرحلة متوسطة «الفترة الحقيقيّة» (١٩٣٣-١٩٣٨):** في هذه المرحلة أنتج الشاعر أشعاره الأكثر أصالة ولمعاناً. وقد اعتبرت الأعمال التي كُتِبَت في هذه المرحلة أنها «ثلاثيّة حبّ» عظيمة، وهي: (الصوت مدينٌ لك La voz a ti debida، سبب الحب Razón de amor ندمٌ طويلLargo lamento).

٣- **مرحلة ثالثة في المنفى (منذ عام ١٩٣٩):** يبرز في هذه المرحلة العمل الأهم بعنوان «المُتأمِل El contemplado».

إن وجود ثلاث مراحل في مسيرة بيدرو ساليناس الشعريّة لا يعني، بالضرورة، وجود اختلافات جذرية في أسلوبه وموضوعاته، بل يمكننا أن نشير إلى خصائص مشتركة يمكن أن نعتبرها خصائص لعمله الشعري ككل، وهي:

- يعتقد ساليناس أنَّ الظاهر، أي ما نراه أمامنا ونلمسه، يحجب عنّا عمق الأشياء الحقيقي، جوهرها، لذلك فإن شعره يبحث عن هذا الواقع العميق. بالتالي إنه يقدِّم الأشياء والأشخاص (الحبيبة خصوصاً) خارج نطاق ظروفها، مثل شيء جوهري. على سبيل المثال الحبيبة هي دائماً «هي» من دون ملامح محددة ونفيسة.
- الموضوعات الجوهرية التي يعالجها في شعره هي التجارب الحميميّة، بمعنى أنه يستغني عن الروائية، وعن كل ما هو غريب عن التعبير عن هذه التجربة. إن الأمر يتعلق، بالتالي، بشعرٍ مفاهيمي.
- استطاع الشاعر أن يعبِّر عن هذا الطابع المفاهيمي في شعره من خلال لغة بسيطة، رصينة، يوميّة إلى حدٍّ ما، وطبيعيّة إلى درجة تقرّبها من القارئ وتجعلها ممكنة على جميع تداعيات المعاني التي يمكن أن يؤسّسها القارئ تبعاً لتجربته الخاصّة.
- إحدى الخصائص الأكثر شيوعاً في شعر بيدرو ساليناس هي استخدام الحوار كوسيلة من وسائل شعره. في كتبه الأولى توجّه

الشاعر في حواره إلى الأشياء وإلى نفسه؛ في المرحلة الثانية يتوجّه الشاعر في حواره إلى الحبيبة؛ أما في المرحلة الثالثة فيتوجّه إلى البحر كرمز لجوهر الأشياء.

- بالنسبة للوزن الشعري، يفضّل ساليناس استخدام أبيات قصيرة من دون إيقاع أو مع إيقاع سجعي، على الرغم من تقديمه أشكالاً مختلفة. ومهما يكن من أمر، فالغريب هو ارتياحه لاستخدام مقطوعات شعرية تقليديّة يستطيع التصرف بها بكل حرية.

١-١-٢- المرحلة الأولى (١٩٢٣-١٩٣١)

تُظهر الكتب الثلاثة الأولى التي نشرها بيدرو ساليناس إرهاصات الشاعر، إذ اعتبر النقد هذه الكتب أنّها فترة تمهيديّة للمرحلة الثانية والتي تُعتبر المرحلة المركزية.

توجد في هذه الدواوين خصائص ستصبح لاحقاً مفاتيح مهمة في شعر ساليناس وهي: البحث عن جوهر الأشياء؛ طبيعة اللغة؛ تكثيف المعنى والحوار. أما بالنسبة للموضوعات، فيظهر الحبُّ، والبحر الذي سيبقى، كذلك أيضاً تظهر الحياة الحديثة في موضوعاته كمثل القصيدة المخصّصة لآلة الكتابة بعنوان (فتيات أندير وود)[١] على سبيل المثال.

٢-١-٢- المرحلة المتوسطة أو «الفترة الحقيقيّة» (١٩٣٣-١٩٣٨)

في عام ١٩٣٣ نُشر كتاب (الصوت مدينٌ لك La voz a ti debida)، وهو، دون شك، أهم كتاب للشاعر بيدرو ساليناس، وواحدٌ من أفضل كتب الحبّ الشعرية الإسبانيّة في القرن العشرين. العمل كله مخصصٌ لحبٍّ واحد يعالج الشاعر آليته: من الشكوك الأولى حتى الانفصال والوحدة والعدم

---

(١) العنوان الأصلي للقصيدة بالإنكليزية وهو (Underwood girls) أندروود كانت إحدى العلامات التجارية المشهورة للآلات الكاتبة.

النهائي، مروراً بذروة لحظات الحب والانفعال. غير أنَّ الشاعر في تعبيره عن هذا لا يأخذنا في رحلة متعاقبة زمنياً، بل يجهد نفسه لكي يجعل القارئ يفقد الخيط السردي.

يعالج الشاعر الموضوع نفسه من خلال عملين آخرين هما: سبب الحبRazón de amor وندم طويل Largo Lamento، ولكن مع وجود بعض الاختلافات. فالكتاب الأول، يُعتبر أكثر حساسيّة، في حين أنَّ الأخير، يشير إلى غياب الحبيبة معبِّراً عن ذلك بصورٍ تشير إلى فقدان الأمل.

ولما كانت هذه الكتب جميعها تحتوي في خباياها امرأةً وعلاقة حب حقيقيتين، لم تكن القصائد تشير بالضرورة إلى هذه العلاقة المحددة كما كانت تشير إلى الشاعر الذي يتحدث عن الحبيبة التي توجد في داخله. فهو من يكشف لنا عن المشاعر التي يثيرها الحبُّ بكل أشكالها، وهو من يغيّرها داخل نفسه. إن أهم ما يميِّز مفهوم ساليناس للحب هو معنى اللذة، الذي لا يغيب بشكله الكلي، حتى عندما يشير إليه على أنّه شيءٌ ماضٍ. إنَّ الحبَّ بالنسبة لساليناس هو الكمال الذي يسمح له بالوصول إلى المعرفة العميقة للعالم، والحبيبة هي بدورها شخص شبه مقدّس تستطيع أن تغيّر الحبيب، الشاعر، ذلك أنَّها تغزو حياته وتغيّر كل عالمه.

٣-١-٢- المرحلة الثالثة. قصائد المنفى

كان كتاب «المُتأمِل Contemplado» أول وأهم عمل نشره بيدرو ساليناس بعد اغترابه. ففي كتبه السابقة، كانت الحبيبة هي الشخص الذي يتحاور معه الشاعر، أمَّا الآن، في هذا العمل، فيتوجه ساليناس إلى البحر. فهو يقدِّم البحر على أنه مكان جميل يثير المتعة في نفس الشاعر، فمن خلال تأمُّله، يرتقي الشاعر ويقترب من المطلق. إنُّه، بالتالي، رمزٌ للكون وبحثٌ دائمٌ عن جوهر هذا الكون.

خاتمة

تتكون مجموعة الـــ٢٧ الشعرية من مجموعة من الكتّاب الذين ينتمون من حيث أعمارهم إلى لحظة نجاح وانتشار النزعات الطليعيّة في الأدب الإسباني. وعلى الرغم من عدم القدرة على اعتبار هذه المجموعة جيلاً أدبياً، إلا أنّه جمعتهم في سير حياتهم مجموعة من التجارب المشتركة، كما أنه ربطت فيما بينهم علاقات صداقة قوية، الأمر الذي أدى إلى تقوية روابط المجموعة الشعرية. أما بالنسبة إلى شعرهم، فيمكننا أيضاً الإشارة إلى مجموعة من التأثيرات والملامح المشتركة، إضافةً إلى مراحل عامة تقاسمها ثمانية شعراء شكّلوا أساس المجموعة.

كرونولوجيّاً، يمكن تصنيف شعراء مجموعة الـــ٢٧ على أنّهم جيل الحركات الطليعية، إلا أنَّ شعرهم في الحقيقة، يظهر تأثراً جزئياً لهذه النزعات المتطرفة فحسب، ذلك أنَّ تأثرهم، جوهرياً، كان نتيجة الاندماجات مع نزعات أخرى سابقة سواء كانت كلاسيكيّة، أم تقليديّة شعبية، أم من شعراء سابقين وخصوصاً خوان رامون خيمينيز. في الحقيقة اعتبر الأديب الكبير لازارو كاريتير Lázaro Carreter أنَّ شعر مجموعة الـــ٢٧ يتميّز من خلال تحقيقه القدرة على الموازنة بين تأثيرات النزعات المتناقضة: التجديد والتقليد، الفكر والمشاعر، النقاء الجماليّ، والالتزام الإنساني العالمي والإسبانيّ. تعتبر أعمال هذه المجموعة الشعرية من أهم أعمال الأدب الإسباني وهي شبيهة بأعمال العصر الذهبي.

أما بيدرو ساليناس Pedro Salinas فهو واحدٌ من شعراء مجموعة الـــ٢٧، ويمثل ما يطلق عليه اسم «الشعراء الأساتذة». إن أعمال ساليناس هي حوارٌ مستمر مع الأشياء والحبيبة، وذلك بحثاً عن واقع الأشياء وراء ما تحجبه وتخفيه في شكلها الخارجي المرئي. وعلى الرغم من كونه شعراً فكرياً، إلا أنه استطاع أن يستخدم لغة مركّزة، ولكن بسيطة، بمصطلحات تجعل منها في متناول الجميع. الموضوع الأهم الذي تطرق له في شعره هو الحب، مقدّماً إيّاه على أنه شعور ممتع يحيي الشاعر.

البحث الخامس

مجموعة الـ٢٧ الشعرية II

فيدريكو غارثيا لوركا ورفائيل ألبيرتي

فايي- إنكلان (Valle Inclán)

٢- رافائيل ألبيرتي Rafael Alberti

١-٢- سيرة حياته

٢-٢- أعماله

١-٢-٢- مرحلة التجديد الشعبي

٢-٢-٢- الغونغورية والسريالية

٣-٢-٢- مرحلة المنفى

خاتمة

مُقَدِّمَة

بعد أن تعرّفنا عن قرب إلى خصائص كتّاب مجموعة الـ٢٧ الشعرية، سندرس في هذا البحث أعمال كاتبين آخرين هما فيدريكو غارثيا لوركا ورفائيل ألبيرتي. يُعدُّ كلا الكاتبين مشهورين إلى أيامنا هذه وذلك لأسباب مختلفة، فلوركا هو واحدٌ من أعظم الأسماء في الشعر الإسباني المعاصر، فقد تحوّل إلى أسطورة بعد اغتياله التراجيدي مع بداية الحرب الأهلية الإسبانية؛ أما ألبيرتي فلكونه آخر ممثل حيّ لكل هؤلاء الشعراء، تمَّ من خلاله احتفال وتكريم المجموعة الشعرية في إسبانيا الديمقراطيّة.

سندرس في هذا البحث سيرة حياتهما وأعمالهما. فكل واحدٍ منهما لديه ملامح خاصة تفرّده، ولكن مهما يكن من أمر، يجب أن لا نغضَّ النظر عن بعض الخصائص المشتركة من حيث التأهيل العلمي والتأثر والمراحل التي درسناها في البحث السابق. كما أنه يجب ألّا ننسى الإطار التاريخي العام للمرحلة التي عاشا فيها، والتي شرحناها في المقدمة، ذلك أنَّ حبكة الأحداث كان لها ثقلٌ حاسمٌ على حياتهما.

١- فيدريكو غارثيا لوركا(١٨٩٨-١٩٣٦)Federico García Lorca

١-١- سيرة حياته

ولد فيدريكو غارثيا لوركا في قرية فوينتي باكيروس Fuente Vaqueros (غرناطة) في عام ١٨٩٨، وكان ابناً في عائلة ليبرالية مثقفة ومرتاحة مادياً. على الرغم من أنّه بدأ دراسته في جامعة غرناطة، إلا أنه انتقل إلى مدريد في

عام ١٩١٩، حيث أقام في المدينة الجامعية، وشارك بشكل مكثف بنشاطات العالم الثقافي المدريدي الأكثر حيويّة وتجديداً في تلك الفترة. في عام ١٩٢٩ سافر إلى نيويورك Nueva York، وكان لهذه الرحلة أثرٌ جليٌّ على حياته وعمله. كذلك كان لرحلات أخرى قام بها أثرٌ مهمٌّ كرحلته إلى هافانا والأرجنتين، فقد سافر إليهما وكان شاعراً مشهوراً حينئذٍ. في أواسط العام ١٩٣٢، في إسبانيا، قاد الفرقة المسرحية الجامعية المعروفة باسم La Barraca، والتي كان هدفها نشر المسرح وإيصاله إلى تلك المناطق التي لا يستطيع الوصول إليها. في آب من عام ١٩٣٦، وبعد شهر واحد تقريباً من تفجُّر الانقلاب العسكري، اُغتيل غارثيا لوركا من قبل قوى اليمين، بالقرب من غرناطة التي كان قد عاد إليها من مدريد منذ زمن ليس ببعيد.

أما بالنسبة لشخصيّة لوركا، فهو شخصٌ مرهف الحساسيّة يحمل طبيعة الفنان، إذ إنه على معرفة كافية بالموسيقا، ولديه موهبة جيدة في الرّسم، وقد وصلت إلينا دلالات وفيرة تشير إلى ذلك. أما فيما يتعلق بسلوكه الجنسي المثلي، والذي كان واضحاً بشكل فاضح، فإنه لم يكن ظاهراً في عمله، ومع ذلك، فقد كان متصلاً بمظاهر أخرى من عمله وبعض ملامحه الشخصية.

٢-١- أعماله

بالإضافة إلى كونه شاعراً، كان لوركا محاضراً بارعاً، فقد كتب أعمالاً نثرية، ولكننا سنقتصر في هذا البحث على دراسة جانبين مهمين من أعماله: كشاعر وكاتب مسرحي. إنَّ العلاقة بين هذين الجانبين عميقة، ذلك أنَّ لوركا يقحم القصائد في مسرحه، كما أنه يعمد إلى تكرار الرموز والموضوعات التي يعالجها في شعره. بالتالي كان لا بدَّ من التّنبيه إلى هذا التّقارب الكبير بينهما بالرغم من دراستهما كلٍّ على حدة في بحثنا هذا.

٣-١- أعماله الشعرية

لم يكن لوركا ذلك الشّاعر الذي يهتم بنشر أعماله، إذ إنَّ كثيراً من قصائده اشتهرت بسبب إلقائه لها قبل ضمّها وجمعها في كتاب. من جانبٍ آخر، فقد ترك لوركا بعد موته قصائد متنوعة غير مطبوعة، راحت تُجمع وتُنسَّق في سنوات لاحقة. لذلك فإنَّ تواريخ نشر أعماله تتطابق إلى حدٍّ ما مع تواريخ كتابتها، وسنقتصر على الإشارة إليها فحسب.

في العموم يمكننا أن نميِّز في شعره مرحلتين مهمتين:

- الشعر الشعبي الجديد حتى العام ١٩٢٨.
- الشعر ذو الأثر السريالي منذ العام ١٩٢٨.

١-٣-١- الشعر الشعبي الجديد

بعد عمليه الأولين، بدأ الأسلوب الشعبي الجديد يميّز قصائد لوركا الأكثر شهرة حتى فترة عام ١٩٢٨: «قصائد الأغنية العميقة Poemas del cante jondo 1921»، «أناشيد Canciones» (١٩٢١-١٩٢٤)، و«الديوان الغجري Romancero gitano» (١٩٢٤-١٩٢٧). إنها أعمالٌ تقوم أساساً على دمج عناصر أندلسيّة نموذجيّة (ترتيلة صلاة، أندلسية، الغجري، مدن أندلسية) مع عناصر عامة أخرى؛ وتقوم على مزج أشكال الغناء الأندلسي (Seguidillas، Soleás، Saeta(*)) مع أشكال الغناء الشعبي (الرومانسيات، والأغاني الشعبية)، وقد استخدمها الشاعر بمنتهى الحرية؛ إضافة إلى ذلك، فقد استطاع الشاعر أيضاً أن يمزج بين السحر وأسطورة السلف وذلك بصورٍ جديدة، شخصية جريئة[1].

(*) Seguidillas مقطوعة غنائية تتألف من أربعة أبيات تحمل طابعاً غنائياً تعزف على الغيتار وعلى الصنج وهي ذات طابع أندلسي. (المترجم)
Soleás مقطوعة فلامنكو تتألف من ثلاثة أبيات تحمل إيقاعاً حيويّاً. (المترجم)
Saeta ترتيلة دينية ذات طابع أندلسي. (المترجم).

(١) يقول لوركا في إحدى محاضراته: «لو سألتموني لماذا أقول: «ألف دفٍ من الكريستال» لأجبت إنني رأيتهم في أيدي الملائكة والأشجار، ولكنني لن أعرف أن أجيبَ أكثر من ذلك، ولا حتى شرح معناها. وهي جيدة بشكلها هذا. الأعمال الكاملة III، ص. ١٨٢.

على وجه الحوض

كانت تتراقص الغجرية.

لحمٌ أخضر، شَعرٌ أخضر

بعينين من فضّة باردة

وعلى سطح الماء

علّقها وجه القمر الأبيض.

من هذه الأعمال الثلاثة، كان عمله «الديوان الغجري Romancero gitano» الأكثر إتقاناً وشهرة، كما عبّر الشاعر نفسه عن ذلك، فتبعاً له، إنَّ ديوان القصائد هذا يحتوي على شخص واحدٍ فحسب: «إنّه الألم الذي يرشح في نقي العظام وفي نسغ الأشجار». إنه كتابٌ يأخذ الطابع السردي فيه (موت الغجري، المرأة الوحيدة، الحبيب المخدوع) بعداً كونياً من خلال إقحام عناصر كونيّة تشير إلى الموروث المشترك لدى كل الناس: القمر، الفرس والمساء...إلخ. الموضوعات التي تعالج في هذا الكتاب هي تراجيدية: الموت العنيف، والإحباط، والعزلة، والمعاناة، وانفعال الحب الذي يتشرَّب كلَّ شيء تقريباً.

٢-٣-١- شعر التّأثُّر السريالي

تشمل المرحلة الثانية من شعر لوركا أعماله التي كتبها بدءاً من العام ١٩٢٨: «شاعر في نيويورك Poeta en Nueva York»، مرثية أغناسيو سانشز ميخيّاس Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías و el diván de Tamarit. من بين هذه الأعمال كلها يُعدُّ عمله الأول (شاعر في نيويورك Poeta en Nueva York) الأكثر أهمية، فقد جاء الكتاب نتيجة الصدّمة التي شعر بها لوركا بعد سفره إلى نيويورك، تلك المدينة الكبيرة المجرّدة من الإنسانية، التي يظفر فيها الاستئصال، العزلة والموت. إنَّ نتيجة هذا هو صرخة احتجاج ورفض يطلقها الشاعر احتجاجاً على هذا العالم، إنّه رؤية كشفيّة لهذا المجتمع المدني. ففي هذا المجتمع لا يوجد سوى السود؛ الذين يمثّلون المهمشين، الأساس النقي المتعفّن

بسبب المجتمع، ويستحقُّون عطف الشاعر وتضامنه وحنانه معهم. فالشاعر من أجل التعبير عن الفوضى، الأسى وقساوة المدينة وهمجيتها، لا تكفيه الأشكال التي استخدمها حتى تلك الفترة، لذلك يستعين بالبيت الشعري الحر، الطويل (١١-١٤ مقطعاً صوتيّاً)، مع تقسيماته، إضافة إلى صور واستعارات شخصيّة، غير منطقيّة، غامضة تظهر تأثراً سرياليّاً كما في المثال التالي:

الفجر في نيويورك
له أربعة أعمدة من الطين
وإعصار من حمامٍ أسود
يتخبَّط في ماءٍ معفَّن.
يئنُّ الفجر في نيويورك
بسبب الأدراج الضخمة
باحثاً بين الأشواك
عن سنابل الألم المرسوم.

أما بالنسبة لـ El diván de Tamarit فهو مستوحى من قصائد حب عربية على الرغم من أنَّ تأثيرها في الكتاب غير واضح. الموضوع الرئيس الذي يعالجه الكتاب هو الحب، في تعبيرٍ مؤلمٍ، جسدي، موحَّد دائماً مع الموت؛ وقد استخدم الشاعر في صيغته صوراً غامضة وعنيفة كمثل الصور الموجودة في قصيدته «شاعر في نيويورك»:

أريد أن أنام لحظةً،
لحظة، دقيقةً، قرناً؛
ولكن أن يعرف الجميع أنني لم أمت؛
أنَّ شفتيَّ تحملان إسطبلاً من الذهب؛
أنني الصديق الصغير للريح الغربية؛
أنني الظل العملاق لدموعي.

٤-١- أعماله المسرحيّة

لا يمكننا أن ندرس أعمال فيدريكو غارثيا لوركا دون أن نشير إلى مسرحه، وهو النوع الذي تألق فيه تألقاً كبيراً على غرار تألقه في الشعر. إن صلة الوصل بين الشعر والمسرح قوية جداً، كما يعبِّر الشاعر نفسه عن ذلك عندما يقول: «المسرح هو الشعر الذي ينهض من الكتاب ويصير إنساناً». إن هذه الهوية المشتركة بين النوعين يمكن أن نلحظها في عدة مظاهر: في اللغة، والموضوعات والرموز. في اللغة؛ لأنَّ لها بعداً شعرياً قوياً وهي بالعموم لا تطمح أن تكون مجرد نسخة عن اللغة اليومية؛ في الرموز، لأنها تحتوي على قوى سحرية وموروثة تنتمي إلى عالم الأسطورة، على غرار ما رأيناه في قصائده الشعبية الجديدة؛ وفي الموضوعات لأن الموت، الإحباط الجنسي، الحب غير المشبع، تلكم موضوعات جوهرية وأساسية طبعت قصائده كذلك.

ومهما يكن من أمر، إنَّ هذا المفهوم للمسرح، لم يفترض خلق مسرح نخبوي، ذلك أنَّ المسرح يجب أن يعالج قضايا تهمُّ الناس، بالإضافة إلى دوره في ممارسة وظيفته التعليمية للجمهور. استطاع لوركا أن يعبِّر عن هذا كله من خلال La Barraca، وهي فرقة مسرحيّة جامعيّة كانت تجول بعض القرى الإسبانية بدءاً من العام ١٩٣٢ عارضةً أعمال الكتّاب الإسبان الكلاسيكيّين.

١-٤-١- تصنيف أعماله المسرحيّة

اهتمَّ لوركا بالمسرح في وقتٍ مبكر من عمره كما هو الأمر بالنسبة للشعر، فأعماله المسرحيّة الأولى تعود إلى العام١٩١٧، واستمرَّ بعد ذلك، يكتب المسرحيات حتى وفاته. يمكننا أن نصنِّف مسرح لوركا في ثلاث مجموعات توحّد أعماله من حيث الموضوعات من جهة، ومن حيث تسلسلها الزمني من جهة أخرى: في المقام الأول توجد المسرحيات الهزلية وقد كتبت بين ١٩٢١ و١٩٢٨؛ وبين عامي ١٩٣٠-١٩٣١ تبرز الدراما المستحيلة، وقد سميت بهذا الاسم بسبب المشاكل الناجمة عن تمثيلها؛ وأخيراً توجد الدراما والتراجيديات، وقد كتبت في قسمها الأكبر بين ١٩٣٣-١٩٣٦، على الرغم من كتابة بعضها في وقت أبكر.

١-١-٤-١- المسرحيات الهزلية Las farsas

المسرحيات الهزلية هي عبارة عن شذرات دراميّة تحمل طابعاً ساخراً وبسيطاً تضفي على شخصيات العمل خصائص المسرح الشعبي (المرأة البارعة، الزوج المتسامح، الغبي)، وذلك من أجل تمثيل مواقف الحياة اليوميّة والخاصة، وإضافة عنصر غريب أو مُشوّه. قسمت مسرحيات لوركا الهزلية في مجموعتين: مسرحيات هزلية للعرائس (تراجيكوميديا دون كريستوف والسيدة روسيتا Tragicomedia de don Cristóbal y la sená Rosita؛ صورة السيد كريستوف Retablillo de don Cristóbal)؛ ومسرحيات هزلية للأشخاص (الإسكافيّة العجيبةLa Zapatera prodigiosa؛ حب السيد بيرليمبين مع بيليسا في حديقته Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín). تعالج هذه المسرحيات في حبكاتها موضوع حب رجل كبير في السن لفتاة شابة بمظاهر مختلفة. بالنسبة للمسرحيات المكتوبة للعرائس، نلاحظ أنها تحتوي على نبرة هزلية غريبة؛ في حين أنَّ مسرحيات الأشخاص تحتوي على مزيج من الهزل والكآبة، فيُنتج العمل في نهايته نبرة حلوة ومُرَّة في آنٍ معاً، ذلك أن بعض الشخصيات ليست بالمطلق نماذج غريبة، بل تجسّد أيضاً دور الحبيب المثالي الذي يفضي بنا إلى التّطابق مع معاناته.

٢-١-٤-١- الدراما المستحيلة

بدأ لوركا اعتباراً من العام ١٩٢٥ يؤلف سلسلة من الحوارات القصيرة التي تحمل طابعاً سريالياً، غير أنَّ عمليه المهمين اللذين يندرجان تحت هذا الإطار هما: «الجمهور El público» (١٩٣٠)؛ و«هكذا تمرّ خمس سنوات Así que pasen cinco años» (١٩٣١). إن تسمية هذين العملين بـ «الدراما المستحيلة» يشير إلى طابع عدم إمكانيّة تمثيلها[١]. فمقابل المسرح التقليدي

---

(١) في بعض الأحيان تم تمثيل بعض هذه المسرحيات، ولكن الأمر يتطلب مسرحاً متغيّراً في المكان عن المسرح المعترف عليه.

المتفق عليه، والذي سيطر على لوحات الإعلانات الإسبانية، قام لوركا – وعلى غرار فايي إنكلان– باتباع التيارات التجريبيّة الجديدة التي ميّزت في أوروبا كتّاباً من أمثال Bertold Brecht وLuigi Pirandello. إذاً، إن الأمر يتعلق بمسرح يهرب من المناخ اليومي الاعتيادي، ومن التركيبة الكلاسيكيّة، بما في ذلك الحوار المتفق عليه، وذلك لمعالجة موضوعات جوهرية في الوجود الإنساني. إنّه مسرحٌ طليعيٌّ ينزع إلى هزّ ضمير المشاهد التقليدي.

لقد مُثّل هؤلاء المتفرجون التقليديون في مسرحية «الجمهور El público»، حيث يبرز تناقض بين نوعين من المسرح: الدراما الأصليّة، والتي توجد في حميميّة الكاتب، والتّمثيل المسرحي؛ بالتالي إنّه تأملٌ للمسرح ناجم عن المسرح نفسه. النتيجة بالتالي هي عملٌ مسرحيٌّ صعب الفهم، بسبب انصهار العناصر اليوميّة من أجل فهم الفعل الذي لا يحدّد العالم الخارجي والحميميّ؛ وإنما يخلط التراكيب، ويحذف الزمان والمكان الموضوعيين من أجل استبدالهما بالذاتي الشخصيّ.

٣-١-٤-١- الدراما والتراجيديات

تندرج تحت هذين النوعين أشهر أعمال غارثيا لوركا المسرحيّة: «ماريانا بينيدا Mariana Pineda» (١٩٢٥)، «السيدة روسيتا العزباء أو لغة الأزهار Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores» (١٩٢٤-١٩٣٥)، «أعراس الدمBodas de sangre» (١٩٣٣)، «يّرما Yerma» (١٩٣٣) و«بيت بيرناردا ألبا La casa de Bernarda Alba» (١٩٣٦). نلاحظ في هذه المسرحيات، وعلى الرغم من الاختلاف الموجود فيما بينها، أنَّ جميع أبطالها نساءٌ، كما أنّها تعالج صراع الرغبات الحميمية المضطهدة، والمُكرهة أو المكبوحة من قبل العالم الخارجي، الذي ينتهي فارضاً نفسه أو مؤدياً إلى الموت. في هذا العالم الأنثوي الحميمي، تأخذ الرغبة الجنسية المحبطة والانفعالات غير المشبعة دور المحرك الأكثر أهمية في العمل.

من بين المسرحيات الخمس التيَ ذكرناها أعلاه، تعدُّ كلٌّ من مسرحيتي «ماريانا بينيدا Mariana Pineda» (١٩٢٥) و«السيدة روسيتا العزبة أو لغة الأزهار Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores» (١٩٢٤-١٩٣٥)، أكثرها تقليداً وواقعيّةً، فهما يتبعان الدراما التقليدية التي كانت تمثل في ذلك الحين. أما بالنسبة لأعراس الدم Bodas de Sangre ويرما Yerma، فقد صُنِّفَتا، من قِبَل الكاتب نفسه، على أنهما تراجيديات، ذلك أنهما تحتويان أربع شخصيات رئيسيّة والكورال (Coros)[1] على غرار التراجيديات اليونانية، إضافة إلى أنّها تجمع وتوحّد عالم الواقع مع القوى الكونيّة التي تجرُّ شخصيات العمل إلى قدرٍ حتميٍّ لا يمكن تفاديه.

أما مسرحية «بيت بيرناردا ألبا La casa de Bernarda Alba» فقد اعتبرت أنّها ذروة أعمال لوركا المسرحيّة وأكثرها نضجاً. نلاحظ في هذه المسرحية وجود ملامح تبرز تطوراً على أعماله المسرحيّة السابقة: فهي لا تحتوي على شعر ولا على لحظات غنائيّة، فالنثر والدراما هما السمتان البارزتان. أما عن بطلة المسرحية فهي بيرناردا، امرأة مقيّدة بالأحكام الأخلاقية والحواجز الاجتماعية (ماذا سيقول الناس)، والتي تمنع بناتها الخمس اللواتي يجدن أنفسهن محكومات من تأكيد ذواتهن، بسبب كبح حوافزهن الجنسيّة، تحت سيطرة أمهنّ. إننا أمام موضوع جوهري في مسرح لوركا: الصراع بين مبادئ الحرية والسلطة. أما بالنسبة للإخراج المسرحي، فالاعتدال في الديكور المسرحي، والموسيقا والملابس، إضافة إلى دقة البناء كل ذلك يضعها على خط الدراما الحديثة التي كانت تتطور في أوروبا.

---

(١) يطلق في المسرح اسم كورال على مجموعة الممثلين الذين يتحركون أو يغنون أو ينشدون بشكل مشترك دون أن يشاركوا بشكل مباشر في الحدث. تعود أصول الكورال إلى التراجيديات اليونانية، ووظيفتها، على الرغم من تغيّرها عبر الزمان، هي التعليق، الإشارة أو إضفاء طابع غنائي للحدث، بغية إعطاء المشاهد رؤية متوسطة بين الكاتب والشخصيات تساعده على التعمّق في معنى العمل؛ في المسرح الحالي استخدم الكورال بشكل متقطع جداً.

٢- رافائيل ألبيرتي Rafael Alberti

٢-١- سيرة حياته

ولد رافائيل ألبيرتي في بويرتو دي سانتا ماريا في قادش Cádiz من عام ١٩٠٢. انتقل إلى مدريد مع عائلته وهو في الخامسة عشرة من عمره، الأمر الذي عنى تغيُّراً جذرياً في حياته، وأدى إلى إثارة مشاعر حنان قوية إزاء وطنه. شغف أولاً بالرسم، ولكن ما لبث أن تركه من أجل الكتابة، وهكذا في العام ١٩٢٥ حصل على الجائزة الوطنية للأدب عن عمله «ملّاح على اليابسة Marinero en tierra»؛ وهكذا كرَّس نفسه للكتابة والآداب بعد ذلك نهائياً ولكن مع احتفاظه باهتمامٍ تام إزاء الرّسم.

بدءاً من عام ١٩٢٧- ١٩٢٨ مارس نشاطاً ضد دكتاتورية الجنرال بريموا دي ريفيرا Primo de Rivera، ومنذ ذلك الحين، احتفظ بنشاطٍ سياسيٍّ فعّال من مواقع أيديولوجية شيوعيّة. في العام ١٩٣١ بدأ مع زوجته الكاتبة ماريا تيرسا ليون سلسلة من الرحلات، ليتواصل من خلالها مع مفكري ألمانيا، والاتحاد السوفيتي وبلدانٍ أخرى. مارس في إسبانيا، خلال الحرب الأهلية الإسبانية، سلوك التزام قوي إزاء الجمهورية، وبعد ذلك غادر إلى المنفى، أولاً إلى أمريكا اللاتينية، ومنذ العام ١٩٦٥ إلى روما. عاد إلى إسبانيا عام ١٩٧٧ وعاش هناك إلى أن توفي في ١٩٩٩.

٢-٢- أعماله

تُصنَّف أعمال رافائيل ألبيرتي بما ينسجم مع سيرة حياته في مرحلتين مهمتين: قبل وبعد منفاه في عام ١٩٣٩. غير أنَّ المرحلة الأولى لا تأخذ كلها شكلاً واحداً، بل تقدِّم، بشكلٍ متلاحق، الخطوط الشعرية الثلاثية الكبرى التي سيتابعها في بقية مسيرته الشعرية: الشعبية الجديدة منذ بداياته حتى ١٩٢٧؛ الشعر الهرمسي hermética، مع التأثيرات الغونغورية والسريالية بين عامي

١٩٢٧-١٩٣٠؛ وأخيراً من العام ١٩٣٠ حتى ١٩٣٩ شعر الالتزام الأيديولوجي أو السياسي.

غير أنَّ التّمييز بين هذه المراحل لا يعني أنَّ شعره لا يحتوي على خصائص مشتركة ثابتة هي التالية:

- براعة تعبيرية غير اعتيادية. إذ كان يملك مخزوناً واسعاً من الأشكال العروضية، الأبيات القصيرة والطويلة، المقطوعات الشعرية الشعبية والرزينة، مع أو دون إيقاع، تقليدية وتجديدية.
- موسيقيّة قصائده التي تقوم على إحساس مرهف للإيقاع عند اختيار كلمات القصيدة وتوزيعها في البيت الشعري. مع هذه المزيَّة لا بدَّ من ذكر الرغبة الموجودة في قصائده لتكرار الكلمات والتراكيب، فهي أدوات تستخدم من أجل التّشديد على الإيقاع.
- التلوين. الاهتمام بالألوان لما لها من حضور مهم في قصائده الشعرية، مما لا شك فيه أن هذا يعود إلى اهتمامه الدائم بالرسم.
- أما بالنسبة للموضوعات، فنرى بروز كلٍّ من البحر والحنين بشكل خاص، وعلى نحو متكرر، كما هو الحال في ديوانه «ملّاح على اليابسة Marinero en tierra» وسيبقيان بشكل متواصل في مرحلة المنفى.

١-٢-٢- مرحلة الشعبية الجديدة Neopopularista

بعد مجموعة من القصائد الأولى، حصل ألبيرتي في عام ١٩٢٥ على الجائزة الوطنية للأدب عن ديوانه الشعري «ملّاح على اليابسة Marinero en tierra»، حيث أظهر في عمله هذا نضجاً مفاجئاً، مبرزاً بذلك شخصيته الشعريّة الخاصّة. وكما يشير عنوان الكتاب، إنَّ موضوعه، وُلِدَ من الحنين الذي يحسّه من باطن الأرض إزاء البحر.

وهو في تصويره للبحر، لا يتحدث عن بحرٍ حقيقي، ولكن عن جنة مفقودة، عن عالمٍ أسطوري مضيء وحيوي، يريد الشاعر أن يعيد بناءه من خلال شعره. ومن أجل التعبير عن هذا المعنى، يستخدم الشاعر أشكال الشعر التقليدية التي يعرفها من خلال قراءته المعمقة لبعض شعراء القرن السادس عشر المتكلفين، فعمل على تطوير تقنيات قصائدهم المركبة من خلال البيت الشعري القصير الموسيقي سريع الحركة والمليء بالتكرار. كما أنه استخدم صوراً واستعاراتٍ شخصيّة جداً، اعتبرت أنها أمارة حداثةٍ. سيصبح هذا المسار الشعري المليء بالموضوعات والأشكال الشعرية المختلفة، المسار الذي يتبعه الشاعر في كتبه اللاحقة: الحبيبة La amante (١٩٢٥)؛ وفجر المنثور El alba del alhelí (١٩٢٧).

٢-٢-٢- الغنغورية والسريالية EL Gongorismo y Surrealismo

في عام ١٩٢٩، ومع ظهور كتاب «الكلس والأغاني Cal y canto»، لوحظ تغيّرٌ واضحٌ في التوجه الشعري لألبيرتي. فكما عبّر هو نفسه عن الخيار الشعبي الجديد «إنه كمثل ليمونٍ معصور بشكلٍ كامل، يصعب أن تخرج منه عصيراً مختلفاً». تأثره الجديد، كان بعد ذلك بالشاعر غونغورا، الذي أخذ منه القلق على المظاهر الشّكلية للقصيدة، وعلى المقطوعات الشعرية الكلاسيكية والتعقيدات الصورية، ولكن دامجاً إياها مع حقائق العالم الحديث. إن الشعر، كما يشير عنوان الكتاب، فقدَ وضوحه التقليدي وأصبح هرمسياً، مطبوعاً بصورٍ واستعارات ذاتية وإيقاعات وعروض دقيقة صعبة.

لقد ولدت – احترموني!– مع السينما

تحت شبكة من الكابلات والطائرات.

عندما أُلغيت عربات الملوك وصعد الإله إلى السيارة
رأيت البرقيات الهاتفية التي كانت تمطر،
ريش ملاكٍ أزرق،
من أعالي السماوات.

وسواء كان أم لم يكن يحتوي على سريالية صارمة كما عرضها أندريه بريتون، فمن المؤكد أن كتابه اللاحق، «عن الملائكة sobre los ángeles» ١٩٢٩، يصنف ضمن جمالية هذه الحركة، وذلك بسبب تراكم الصور اللا واقعية والخياليّة. ويعود أصل الكتاب إلى أزمة شخصيّة عاشها الشاعر، ترتبط مع الصراع الذي تمرُّ به إسبانيا، والقلق على المهمشين، لذلك تغلب على قصائد الكتاب نغمة حزن وألم. يقدّم الشاعر نفسه في بداية الكتاب أنه مطرودٌ من الجنة، وهكذا يطوف في عالمٍ فوضوي، تتواجه فيه ملائكة الخير والشر التي تطارد الشاعر. تمثُّل هذه الملائكة صراع القوى الذي يوجد في باطن الشاعر، ويتزايد هذا الصراع مع نهاية العمل. تمَّ التعبير عن هذا الصراع من خلال كثافة الصور الغامضة، العنيفة، المحيّرة، والتي تجيب عن رؤية خياليّة شخصيّة جداً.

يُعتبر عمل رافائيل ألبيرتي «عن الملائكة sobre los ángeles» ذروة أعماله، إضافة إلى كونه واحداً من أعظم دواوينِ الشعر الإسباني في القرن العشرين. امتدت نغمة هذا الكتاب إلى عمله «Sermones y moradas مواعظ ومنازل» (١٩٣٩-١٩٤٠). الذي يبدو عليه أيضاً التأثير السريالي.

٣-٢-٢- مرحلة المنفى

قضى رافائيل ألبيرتي الجزء الأكبر من حياته وهو في سن الرشد في المنفى (١٩٣٩-١٩٧٧). إنَّ عمله الأهم وصل إلى ذروته في المرحلة السابقة، ولكن في هذه المرحلة الطويلة، والتي نشر فيها أعمالاً عديدة،

يوجد أيضاً شعرٌ قيّمٌ. يمكننا أن نشير في تصنيف هذه المرحلة إلى ثلاثة مسارات مختلفة:

المسار السياسي: الذي استمر منذ العام ١٩٣٠؛ مسار الحنين، وهو شيء ثابت تقريباً في كتابات كل الذين عاشوا في المنفى؛ وخط هجائي واضح نشأ مؤخراً في إيطاليا أواخر الستينيات. أما بالنسبة للمسار السياسي، فقد بدأ بقوة اعتباراً من رحلته إلى الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٣٢، وقد شدّد على هذا الطابع السياسي في سنوات الحرب الأهلية، أي عندما تحوّل الشعر إلى سلاح في هذا الصراع، وذلك من أجل تشويه الآخر المختلف أو من أجل الحفاظ على الأخلاق بين الفرق الجمهورية. ولما كان الهدف تواصليّاً، نلاحظ أنَّ ألبيرتي تحرَّر من الصور والاستعارات ذات الأصل السريالي، وانتقل إلى استخدام لغة مباشرة سهلة الفهم، لذلك نلاحظ أنّه وقع في الأسلوب النثري. إنَّ نبرة هذه القصائد يمكن أن تختلف من الشعارات إلى الاهتزاز الاجتماعي، وهي بكل الأحوال نبرة حادة، وهجومية، واقتتاليّة، واتهاميّة.

إنَّ هذا الشعر السياسي، المدني أو الحربي لم ينتّه مع نهاية الحرب الأهلية، بل استمر به بقية حياته كلها، ومن خلاله يمكننا أن نلحظ تغيُّرات التاريخ الغربي. فهناك قصائد مخصَّصة للشرق، للصين، ولبلدان أمريكا، ولشخصيّات تاريخيّة. أما إسبانيا وظروفها، فهي حاضرة بشكلٍ متكررٍ، وذلك من أجل شجب وضع البلاد المحزن. من الكتب التي تشير إلى ذلك نذكر «بين السيف والقرنفلة Entre el clavel y la espada» عام ١٩٤١ و«قصائد خوان باناديرو Coplas de Juan Panadero» عام ١٩٤٩.

يُعدُّ الحنين من أهم موضوعات ألبيرتي الشعرية، وهو أمر يتحوّل إلى شيء دائم في قصائده خلال المنفى. إنَّ قصائده تبعث الحياة، وتثير

تفاصيل المناظر، وأصدقاء حياته في إسبانيا، والبحر الذي يُصوَّر على أنّه عقدة وصل، جسر، بين الأرجنتينَ والأرغواي - حيث يسكن - وبين مدينته التي ولد فيها، قادش؛ والتي يثيرها من خلال التفاصيل الصغيرة في قصائده. ولكي نلحظ هذه الحاجة لإعادة خلق الماضي ليس علينا أكثر من أن نفكر بعنوان ديوانه: «ذكريات الماضي المُعاش Retornos de lo vivo a lo lejano» عام ١٩٥٢. في الوقت نفسه، نلاحظ وجود إرادة التجذُّر في الأراضي الجديدة، لذلك نراه يكتب: «قصائد بونتا ديل إيستي Poemas de Punta del Este» (١٩٤٥-١٩٥٦)، وكتاب «أغانٍ وقصص من بارانا Baladas y canciones del Paraná» عام ١٩٥٣، فيضفي على المنظر الجديد تجليات وطنه الأم. إنَّ علاقته مع روما - حيث عاش فيها منذ ١٩٥٦ - تتجلى في كتابه «روما، خطرٌ على العابرين Roma, peligro para caminantes» (١٩٦٨)، يدمج ألبيرتي في هذا الكتاب إضافة إلى العروض الكلاسيكية القديمة المميزة، الموضوع الهجائي، فهو لا يصوّر المدينة العظيمة والأثرية للسيّاح، بل المدينة الاعتيادية للأحياء البائسة.

وكما كنا قد أشرنا في سيرة حياة رافائيل ألبيرتي عن شغفه الدائم بالرسم، سنرى أنَّ هذا الشغف سيتحوّل إلى محرك أساسي لموضوعاته في كثير من الأعمال. وأهم هذه الأعمال هو «إلى الرسم A la pintura عام ١٩٤٨»، وقد خصّص في هذا الكتاب قصائد لرسامين عظماء، وإلى العناصر التي تتدخل في هذا الفن. إنَّ البراعة الشكلية الفائقة لهذا الكتاب تجعل منه واحداً من أهم أعمال الشاعر، على الرغم من وجود أعمال أخرى خُصِّصت لهذا الغرض مثل: «الأسماء الثمانية لبيكاسو Los ocho nombres de Picasso» عام ١٩٧٠.

خاتمة

إنَّ المسيرة الشعرية لكل من فيدريكو غارثيا لوركا Federico García Lorca ورافائيل ألبيرتي Rafael Albertí هي، بشكلٍ من الأشكال، متشابهة فنيّاً. فكلاهما بدأ شعره بطابعٍ شعبي جديد، ثم تركه فيما بعد بسبب أزمة، ليتأثر بعد ذلك بالحركة السريالية. لقد سمح لهما هذا التيار الجمالي بالتعبير بعنف وحرية عن اضطرابهما الحيوي، الذي لم تتسع له الأشكال القديمة. بالنسبة لقدرهما، نراهما بدءاً من عام١٩٣٦، يعكسان رعشة الحرب الأهلية الإسبانية، والشرخ الذي سببته بالنسبة للأجيال التي عاشت هذه الحرب: اغتيل لوركا، وعاش ألبيرتي فترة طويلة في المنفى وهو يحنُّ ويكتب الشعر المثقل بالموضوعات.

مقدّمة عامة لمرحلة ما بعد الحرب

١- مرحلة ما بعد ألحرب.

٢- الحياة الثقافية والاجتماعية والأدبية لما بعد الحرب الأهلية.

٣- ظهور الرقابة.

١- مرحلة ما بعد الحرب

عموماً، تبدأ المرحلة التي أطلق عليها النقد اسم «ما بعد الحرب Posguerra» عام ١٩٣٩ مع نتائج الحرب الأهلية الإسبانية، وتنتهي، وفقاً لأغلب الدراسات، في أوائل الستينيات. ومهما يكن من أمر، فإنَّ كثيراً من الآراء تقول إنَّ تأثيرها يمتد إلى العام ١٩٧٥، وهو العام الذي ستنتج فيه المرحلة الانتقالية السياسيّة الإسبانية Transición política.

انتهى العقد الذي امتد بين ١٩٢٩ و١٩٣٩، والذي عانى تهاوي الهياكل السياسية، بحربين: الحرب الأهلية الإسبانية La Guerra Civil، التي اندلعت في تموز ١٩٣٦ وحتى نيسان ١٩٣٩؛ والحرب العالمية الثانية La Segunda Guerra Mundial، التي اندلعت في عام ١٩٣٩ وانتهت في عام ١٩٤٥، وطورت معها أدوات تدمير هائلة – القنبلة الذرية- والتي كانٍ من نتائجها انشطار ألمانيا وانقسام العالم إلى معسكرين كبيرين تقودهما كل من الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفييتي.

أدت هذه الأحداث إلى ملامح كبيرة وإلى النتائج التالية: حُدِّدَ عقدا الأربعينيات والخمسينيات بكوارث الحرب، والمواجهات الأيديولوجية، والتهديد الذري، والحياة البائسة، في حين أنَّ البلدان التي دمرتها الحرب كانت تُعمّر من جديد. لقد انعكست هذه العواقب كلها على مختلف ضروب الفن.

ظهرت، في سنوات الثلاثينيات، بعض التيارات الفلسفيّة والجمالية التي امتدت حتى ستينيات القرن. وقد كان من أهم هذه التيارات: الوجودية، والفن الاجتماعي والملتزم، والواقعية الجديدة، وهي تيارات ستؤثر على تطور الأدب وتطور الفنون الأخرى.

أكد التيار الأول، وهو تيار الوجودية، الذي امتد في مرحلة ما بين الحربين، وفي الفترة التي تلت مباشرة الحرب العالمية الثانية، أنَّ الإنسان يجب أن يؤكد نفسه في هذا العالم لأنّ وجوده يقتصر على حياته انتظاراً للموت، دون

ذريعة ودون أمل في الكائن الأسمى. لقد دفع هذا الاكتشاف الإنسان إلى الأسى، وفقدان الأمل والعزلة. تظهر الوجودية في شخصيات خيالية في أعمال مبدعيها الفرنسيين: جان بول سارتر Jean Paul Sartre، سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir وألبرت كاموس Albert Camus، وتترك أثراً عظيماً على أدبنا الإسباني كما سنرى لاحقاً.

التيار الجمالي والأدبي الثاني الذي لقيَ رواجاً في خمسينيات القرن هو الواقعية الاشتراكية، الفن الاجتماعي والملتزم، الذي يهدف إلى تسليط الضوء على المشكلات الاجتماعية. لقد دفع هذا التيار الواقعي المبدعَ إلى استخدام فنه كسلاح دعاية. فعلى سبيل المثال، Bertolt Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، الذي كان أحد أعضاء هذا التيار، أبدع المسرح الملحمي، ذا الطابع النقدي، الذي يطمح من خلاله أن يقود المشاهد إلى التفاعل مع الحقائق الاجتماعيّة. سنرى فيما بعد تأثير هذه الحركة الجمالية والأدبية على تطوّر الشعر، الرواية، والمسرح في مرحلة ما بعد الحرب.

التيار الثالث، والذي هو في حقيقة الأمر شكل من أشكال التيار الثاني، يدعى الواقعية الجديدة neorrealista. وهو تيار أدبي سينمائي نشأ في إيطاليا، وتعايش زمنياً مع التيار السابق. يميل هذا التيار إلى الموضوعيّة في تحليل سلوك الشّخصيّات والأمكنة الاجتماعيّة. إنّها واقعيّة مدنيّة أكثر منها سياسيّة أو ملتزمة، وغايتها عكس الشيء اليومي والثانوي، ولكن دون محاكمة التّصرفات. لقد حدَّدت هذه التيارات جميعها الأدب الإسباني في مرحلة ما بعد الحرب الأهلية.

٢- الحياة الثقافية، الاجتماعية والأدبية بعد الحرب الأهلية

رسمت نتائج الحرب الأهلية الإسبانية الحياة في إسبانيا في الفترة الممتدة بين ١٩٣٩- ١٩٧٥. لقد حدَّد انتصار المتمردين؛ والقمع الدموي الذي تمَّت ممارسته في الفترة التالية مباشرة للحرب؛ وبقاء نظام الدكتاتورية في الحكم لفترة امتدت أربعين عاماً تقريباً؛ والرقابة التي مارستها القوى السياسية خارج نطاق البرلمان، كل ذلك حدد الحياة الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والاقتصادية. لقد كانت سنوات صعبة اقتصادياً، سنوات تقنين وجوع وخوف.

إن فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية، هي بالتالي، ثمرة النصر العسكري الذي حققته مجموعة قادها الجيش والكنيسة والقوى المستفيدة، على باقي الخيارات السياسية. لقد عنى هذا الانتصار تراجعاً كبيراً لمجتمعنا وثقافتنا، ذلك أنه انتهى بسرعة قاسية مع تطورات حُققت في مرحلة الإصلاح Restauración والجمهورية الثانية Segunda República.

أحال النفي الناتج عن الحرب لمعظم المفكرين والفنانين الجمهوريين؛ والذي قدرته الدراسات بنسبة ٨٠%، الوضع الثقافي في إسبانيا، في الفترة المباشرة تماماً للحرب، إلى مستنقعٍ فكري. أما بالنسبة للذين بقوا في إسبانيا، فقد عانوا من نفي داخليٍّ طويل خوفاً من الانتقام والأخذ بالثأر. وفي محاولة منه لتعويض هذه الخسارة، قام نظام فرانكو بمبادرات ذات طابع ثقافي. فقد أُسِّست في عام ١٩٤٢ الدار الوطنية لنشر الكتب التي تروّج وتدافع عن الأيديولوجية الاجتماعية والسياسية للنظام الدكتاتوري، كما أنّه قام، للسبب نفسه، بتقديم الدّعم المالي للمجلات الشعرية كمجلتي: Escorial y Garcilaso، وقام بإبداع جوائز أدبية كجائزة Nadal. لقد كان الهدف، في كل هذه الحالات، خلق حافز للكتّاب الشباب والجدد، يشجّعهم على تنمية قدراتهم الإبداعية.

أما بالنسبة للحرم الجامعي، فقد كان في سنوات الأربعينيات جائراً ومنعزلاً، ومقاعده محتلة عسكرياً من قبل المنتصرين. لقد كان مُداراً من قبل المذاهب الفاشية، إلا أنه أبصر شيئاً من النور والانفتاح الخجول في فترة الخمسينيات مع زيادة عدد الطلاب والأمارات الأولى للبلبلة والاحتجاجات.

فرضت سنوات الخمسينيات مرحلة جديدة. في العام ١٩٥٠ ألغت منظمة الأمم المتحدة توصيتها المعمول بها على بلدان أخرى عام ١٩٣٩ بأن لا تقيم علاقات مع نظام فرانكو، وهكذا رُفعت عن إسبانيا حالة الحرمان التي كانت قد فُرضت عليها بأنها لا تستطيع أن تقيم علاقات مع منظمات دولية. في عام ١٩٥٢ دخلت إسبانيا منظمة اليونيسكو. وهكذا رفعت حالة تقنين الخبز، وبدأت مرحلة انفتاح اقتصادي وسياسي طفيفة. في تلك الأثناء بدأت معالم الاضراب والاحتجاجات الأولى التي عبَّرت عن عدم توافق وانشقاق سياسي.

الفترة التي بدأت مع عام ١٩٦٠، ربّما كانت الفترة الأكثر انفتاحاً، ويعود ذلك إلى ثلاثة أسباب: استجلاب إسبانيا للاستثمارات الخارجية المهمة، بدء مرحلة تدفق سياحي هائل، وهجرة كبيرة في الأيدي العاملة إلى بقية دول أوروبا. دفع هذا الثراء الاقتصادي معارضي نظام فرانكو إلى رفع أصواتهم عالياً. فها هي الحركة العماليّة تطلب تحسين وضع العمل من خلال احتجاجات قامت بشكل أساسي في كاتالونيا وإقليم الباسك، وفي الجامعات التي بدأت تظهر فيها أولى معالم التّمرُّد.

في العام ١٩٧٣ حدَّد حدثان بارزان الأيام الأخيرة لفترة الجنرال فرانكو: أزمة البترول التي شلّت تطور البلد، وقيام منظمة إيتا ETA باغتيال كاريرو بلانكو Carrero Blanco اليد اليمنى للديكتاتور. انتهت هذه المرحلة في عام ١٩٧٥ مع موت الجنرال، وبدأت دون توقف مرحلة الانتقال السياسي Transición política.

٣- ظهور الرقابة

كان قانون الصحافة الجديد، الذي نُشِرَ في خضم الحرب الأهلية الإسبانية في العام ١٩٣٨، محاولة من النظام الجديد لنشر مبادئ حكمه الجديد إلى أقصى الأماكن وأبعدها. بدأ تطبيق هذا القانون منذ اللحظة الأولى من إعلانه، دون توقف، حتى عام ١٩٧٥ ومرحلة تأسيس الديمقراطية. كانت الرقابة الصحفية قضية ذات أهمية كبيرة، إذ إنّه في الأشهر الأولى من اندلاع الحرب الأهلية، طُبعت الأحكام الأولى لهذا القانون. لنرَ الإجراءات القمعية الأولى التي اتخذت، وتبريرات أوامر الذين سيحكمون النظام:

"إن أحد الأسلحة الأكثر فعاليّة والذي يقوم أعداء الوطن بالتلاعب به هو سلاح ترويج الأدب الإباحيّ والمُفسد. لقد كان فكر الشباب سهل الانقياد، وجهل حشود الجماهير، البيئتين الملائمتين حيث نمت الأفكار المتمردة؛ وإن التجربة الحزينة لهذه اللحظة التاريخية، أظهرت نجاح الإجراء الذي اختاره أعداء الدين، الحضارة، العائلة وكل المبادئ التي يقوم عليها المجتمع.

إن حجم الضرر الهائل يفرض علينا حلاً سريعاً وجذرياً. لقد سيل دمٌ كثيرٌ، وأصبح من الضروري بعد الآن تبني إجراءات وقائية أو قمعيّة يمكن أن تحقق استقرار نظام قضائي واجتماعي جديد يمنع تكرار هذه الكارثة.

لهذا السبب قُرِّر ما يلي:

المادة الأولى: عدم شرعية إنتاج وتجارة وتداول وترويج الكتب، المجلات، الكتيبات وكل أشكال المطبوعات والتسجيلات الأدبية والإباحيّة والاشتراكية منها والشيوعيّة والتحرريّة، المفسدة في العموم».

(بيان رسمي صادر في ٢٩ أيلول من عام ١٩٣٦)

واعتباراً من لحظة نشر هذا القانون، كان على الناشر، إذا أراد أن يطبع أية مادة مهما كانت، أن يطلب بطاقة الترخيص التي تسمح له بالنشر. كان عليه أن يقدِّم المخطوط إلى قسم الرقابة، وأن ينتظر حكم المحلَّفين. كانت المنشورات الخاصة بالكنيسة هي الوحيدة فقط المعفيّة من هذا الإجراء. أما الكتّاب والناشرون، فقد كان عليهم الخضوع إلى قانون الرقابة، إما أن يطيعوها، أو أن يبحثوا عن طرق لتفادي هذه الإجراءات؛ غير أنه من جانب آخر كان يُخشى خطر أن يُشوه العمل، أو أن يلغى نشره أو أن يخطف كاتبه. لقد كان الغرض من قسم الرقابة، بالنتيجة، اعتراض سبيل نشر أية أيديولوجيا تصطدم مع أيديولوجية النظام الجديد، ومنع أي هجوم على الدين الكاثوليكي، وعلى التقاليد والأخلاق، وبذلك الحرص من أجل الترويج والتسخير للنظام السياسي القائم.

أثَّر نظام الرقابة هذا، بشكلٍ أو بآخر، على كل الأنواع الأدبية، والعروض المسرحية والأعمال السينمائية، والعروض من كل صنف، كما أنّه أعاق توسّع صناعة النشر والثقافة في العموم. كانت الرقابة تُمارس على الأعمال التي تُنشر داخل أراضي الوطن، إضافة إلى الأعمال التي ترد من الخارج. وعلى الرغم من المضايقات التي كان يتعرَّض لها الكتّاب، إلا أنَّ المنشورات الصحفيّة – اليومية – الأسبوعية والمجلات، كانت تعاني الثقل الأكبر من الرقابة وذلك لأنها تحظى بجمهورٍ أكبر.

عانى بعض الكتّاب نتائج الرقابة بشكل متكررٍ، وكانت النتائج مهمة، في حين قلّل بعضهم الآخر من أعماله. وعلى الرغم من التّشدّد والقمع الذي كانت تمارسه الرقابة، كان ممكناً، كما سنرى في الصفحات القادمة، خلق أدبٍ ذي قيمة نوعية. فالرواية، ربما لكونها موجهة إلى القارئ المنعزل والمميّز حتى سنوات الستينيات تقريباً، كانت غير مضبوطة من قبل الرقابة بالصرامة نفسها بالنسبة لغيرها من الأنواع، وهكذا استطاعت بسرعة، كما هو الحال بالنسبة للشعر، أن تشق طريقها الخاص. أما المسرح، الذي كان يُمثَّل أمام الجمهور، فقد كان يعامل بصرامة شديدة، وكذلك السينما، كونها أداة تواصل مع الجماهير، فقد كانت العين مركزة عليها، وبذلك كانت الأخيرة في التعافي، غير أنها تحولّت في نهاية الأمرِ إلى الوسيلة الأكثر وضوحاً وفعاليّة في نقل الرغبة والإرادة الحقيقيتين في التّغيير.

أنتجت المؤسّسة الرقابية خلال أربعين عاماً من الرقابة مواقف كوميديّة وسخيفة، وأحداثاً دراميّة، بدءاً من النقاشات الساخنة حول تطويل تنورات فتيات العروض المختلفة، إلى اعتقال الفنانين، وإغلاق المسارح، والصحف، والمطابع، وتوقيف أو سرقة المجلات والكتب. لم يكن الأدب والثقافة بالنسبة لنظام فرانكو تحت الرقابة فحسب، بل كانا في نطاق الشك أيضاً. أعاق الهوس القمعي لنظام فرانكو، وحالة السيطرة، والتحكم الحديدي على الثقافة، مشاريع كثيرة، كما أنه أخمد العديد من الأصوات، ولكن على الرغم من وسائل تقييد الحرية، استطاع الأدب، بالرغم من كل شيء، أن يشق طريقه.

ولا مندوحة من القول إن الرقابة قد دعمت تطوير أدب ذي قيمة متدنّية وثانوية لأعمالٍ غير مهمة تتلاءم وتدعم أيديولوجية النظام الفاشي وتفضّل مصالحه، كما هو الحال بالنسبة لروايات الغرب، وروايات قصص الحب، والروايات المصوّرة. وإلى جانب هذا النوع من الأدب قليل القيمة، لا بدَّ من إضافة المسلسلات الإذاعيّة والأغاني الشعبية، ذلك أنَّ أغاني الفرح الشعبية انتشرت وسيطرت في فترة الأربعينيات والخمسينيات. لقد كانت هذه المظاهر كلها تشبع وتلائم ذوق القارئ والسامع قليل التعلم والتطلب.

البحث السادس

أدب المنفى

مقدمة

١- الرواية في المنفى. كتّاب ونزعات.

٢- مسرح المنفى. التنوعات الجمالية.

١-٢- ماكس أوب Max Aub. المراحل الثلاث لمسيرته المسرحية.

٣- شعر المنفى، الموضوعات وأسماء بارزة.

خاتمة.

مُقَدِّمَة

إنَّ معرفة أدبنا المعاصر، ومعرفة الإسقاط المثالي له في المستقبل، يبدو ممكناً فقط من خِلال معرفة ماضينا القريب. هذا هو السبب الرئيس الذي يدفعنا إلى دراسة أدب المنفى، على الرغم من وجود بعض المصالح الأيديولوجية، إلى يومنا هذا، التي تميل إلى اعتبار أدب المنفى أدباً غير مهم، وبالتالي اعتباره معرفة غير ضرورية، لينتهي المطاف إلى منع طالبنا من معرفة أصولنا، ومعرفة القدرة النقدية والمُخالِفة التي من الممكن أن تزوّدنا به معرفته ودراسته.

لقد كان المنفى الذي عقب الصراع الأهلي ١٩٣٦-١٩٣٩ واحداً من أبرز أحداث الماضي القريب، الذي مرَّ عليه وقت طويلٌ من الصمت والنسيان. فالصمت الذي فرضه نظام فرانكو على إسبانيا الجميلة، التي تسير على غير هدى، إضافة إلى العديد من الأسباب الأخرى، ساهم في جهل قسمٍ كبيرٍ من السكان عن هذا الجزء المهم من تاريخنا. وعلى الرغم من هذا كله، فإن كتّاب المنفى كانوا ضمانة استمرار فكرٍ حديث، وعملٍ خلّاق تحكمه أمارة الحرية، التي حُكم عليها بالموت في إسبانيا، جراء الانتصار الفاشي.

سنعرِض في هذا البحث بانوراما عامة عن الإبداع الذي أُنتج في فترة المنفى بمختلف ضروبه الأدبية، وسنقف لندرس بعض الكتّاب البارزين؛ غير أن عدد الكتّاب الضخم الذين عانوا تجربة المنفى هذه، وتنوّع أعمالهم، لن يسمح لنا بدراستهم جميعهم. فإلى جانب كتّاب النثر العظيمين أمثال روسا

شاسيل Rosa Chacel، والدراميين البارزين أمثال ماكس أوب Max Aub، والشعراء الكبار أساتذة تيارات شعرية جديدة في شعرنا مثل لويس ثيرنودا Luis Cernunda، توجد أيضاً أسماءٌ أخرى غير معروفة تقريباً، تم تجاهلها من قبل النقد حتى تاريخ ليس ببعيد.

١- روائية المنفى. كتّاب ونزعات

وجد العديد من الكتّاب أنفسهم مجبرين لأسبابٍ أيديولوجية، ولأنهم شاركوا في الحرب الأهلية إلى جانب الجمهوريين، أو لأسباب أخرى معقدة، على مغادرة البلاد عقب الحرب الأهلية. لقد كان الأمر يتعلق بمجموعة متشتتة في بلدانٍ متنوعة. ومهما يكن من أمر، فإننا لن نستطيع أن نحصل على رؤية كاملة وواسعة لأدب إسبانيا ما بعد الحرب الأهلية، إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار الإبداع الاستثنائي والقيِّم للكتّاب المنفيين.

كثيرةٌ هي المرات التي طرح فيها النقد مشكلة ما إذا كان الأمر يتعلق برواية مختلفة ذات ميزات خاصة. فالأمر لا يتعلق بمجموعة متجانسة، فبسرعة بدأ الروائيون بخلق قنوات إبداع مختلفة تماماً. وقد أكد فرانسيسكو آيالا بشكلٍ مقنع Francisco Ayala، وهو الصوت الجوهري للمنفى الإسباني، أنه لا وجود لأدب المنفى، بل يوجد كتّابٌ منفيّون. أما بالنسبة لخصائصهم الأدبية، فكثيرٌ منهم يتبع التيار الواقعي أو التيار المعيد للإنسانيّة الذي أنتجته الرواية الاجتماعية في سنوات الثلاثينيات، والذين اتّبعوا هذا التيار أضفوا عليه بعض الخصائص التقليدية أمثال: أرتورو باريّا Arturo Barea، رامون خ. سيندر Ramón J. Sender، وإستيبان سالازار كابيلا Esteban Salazar Capela؛ أما بعضهم الآخر، فقد كان الوريث المباشر لجمالية الطليعيّة أمثال روسا شاسيل Rosa Chacel.

أما القارئ لأعمالهم، فكان ينتظر أن يجد فيها - وخصوصاً في أعمال الذين استمروا في التيار الواقعي - هجمات عنيفة ضد النظام السياسي القائم عقب الحرب الأهلية. غير أنَّ العديد من هؤلاء الكتّاب شيّد بنىً روائية شديدة

التعقيد، سريالية، ولكن دون أثقال أيديولوجية واضحة. أما بعضهم الآخر، فقد لوحظت عنده نزعة لإعادة بناء الماضي، وذلك من خلال سرد سيرة حياة الكاتب autobiografía، أو من خلال خلق شخصية روائية، بحيث يبدؤون قصة طفولته ومراهقته في المنفى كوسيلة لاستعادة الهوية بعد التجربة التراجيدية التي عاشوها.

لقد أجمع النقد عموماً في الإشارة إلى بعض الكتّاب الجوهريين مثل روسا شاسيل Rosa Chacel، على أنها عضو لا جدال حوله في مجموعة الـــ٢٧، كما أنها مصنفّة من قبل النقد على أنها روائيته الطليعيّة التي بقيت وفيّة لأفكار ومرجعية أورتيغا إي غاسيّت Ortega y Gasset «أدب مُجرد من الإنسانيّة»؛ وقد تميزت قصصها بكونها فكرية، بعيدة عن الأحداث المباشرة. أما رامون خ. سيندر Ramón J. Sender، فسرعان ما ترك الرواية كشهادة، التي كان يغلب عليها الشكاوى الاجتماعية، لينتقل إلى نوع آخر من الرواية يُبرز فيه الواقع التاريخي. واحدة من أبرز أعماله الجديدة وأكثرها شهرة هي سرد السيرة الذاتية «يوميات الفجر Crónica del alba»، المؤلفة من تسع روايات. أما فرانسيسكو آيالا Francisco Ayala، الذي ما فتئ يسأل عن دور المفكر في المجتمع، وحال الإنسان في هذا العالم، الذي يعرضه في أعماله على أنه غارق في أزمة أخلاقيّة عميقة، فقد كتب ضمن هذه الأفكار رواية «ميتات الكلب Muertes del perro» عام ١٩٥٧؛ و«قعر الكأس El fondo del vaso» عام ١٩٦٢. وها هو أرتورو باريّا Arturo Barea يروي لنا بأسلوبٍ بسيط، وجذاب وعفوي، طفولته ومراهقته في روايته: «كيْرُ حدادة المتمرد La forja de un rebelde» عام ١٩٥١.

هناك أيضاً كتّاب آخرون بارزون مثل الأندلسي مانويل آندوخار Manuel Andújar، الذي أسَّس، في المكسيك، واحدة من المجلات الأكثر أهمية في المهجر الإسباني وهي Las Españas. لقد بنى عالمه الروائي وفقاً للقالب التقليدي، وهو خليط بين النقد الاجتماعي والقيم الأخلاقية. تبرز من بين أعماله رواية «الكريستال المجروح Cristal herido» عام ١٩٤٥، ورواية

«صلوات الغروب Vísperas». أما ماكس أوب Max Aub فقد بدأ أدبه على غرار شاسل معتمداً نزعة مجردة من الإنسانية، ليتركها أخيراً، وينتهي به المطاف إلى نزعة واقعية كلاسيكية. أعاد باولينو ماسيب Paulino Masip، بعمقٍ وبنبرةٍ ساخرة، خلق الحرب الأهلية في عمله «يوميات هاملت غارثيا El diario de Hamlet García» في عام ١٩٤٤. ووسّعت ماريا تيريسا ليون María Teresa León– بطلة المسرح السياسي الجمهوري خلال الحرب الأهلية، ورئيس السياسة الثقافية لوزارة التعليم والفنون الجميلة– قتالها الأيديولوجي ليشمل إبداعها الأدبي. تعرض في رواياتها خططاً يوتوبية اجتماعية لموقف حركة العمال قبل الحرب، كما هي الحال في رواية: «ضد الصعوبات Contra viento y marea» عام ١٩٤١، وروايتها «اللعب النظيف Juego limpio» عام ١٩٥٩، كما أنّها اتجهت، في وقتٍ متأخر، نحو ترك شهادة عن مشاركتها والتزامها في سيرة حياتها المعنونة بــ: «ذكريات الكآبة Memorias de la melancolía» عام ١٩٦٩.

لقد كانت كتب هؤلاء الكتّاب ممنوعة في إسبانيا بسبب الرقابة، ولكنها طُبعت في مطابع خارجية، وقد انتشرت بشكلٍ سري ضمن دوائر ضيقة جدّاً.

٢– مسرح المنفى. التّنوعات الجمالية

سرعان ما قامت مجموعة المنفيّين بتنظيم عروض في أماكن إقاماتهم. ففي أمريكا اللاتينية اكتسب المسرح الإسباني حيويةً كبيرة، ولكن صدىً أقل. قام المسرحيُّ آلفرو كوستوديو Álvaro Custodio بتقديم مسرحٍ إسباني كلاسيكي وحديث في Méjico، وقد استمر ذلك لأكثر من عقدين. أما الممثلة مارغريتا إكسيرغو Margarita Xirgu، فقد أسّست وأدارت في Montevideo المدرسة البلدية للفنون الدرامية La Escuela Municipal de Arte Dramático. ومهما يكن من أمر، وباستثناء أليخاندرو كاسونا، Alejandro Casona، الذي عرض بنجاحٍ كبير في Buenos Aires منذ وصوله هناك، مسرحاً ذا جذور

شعرية، مازجاً فيه بين الواقع والحلم والخيال، كان ماكس أوب Max Aub على غرار بيدور ساليناسPedro Salinas، مبدع المسرح الجريء، فالاثنان عرضا بقلة، ولكن بشكل مستمر ضمن دوائر ضيقة جداً.

وبينما كانت الكوميديا البرجوازية تحافظ على نبرة موحدة في إسبانيا، كان مسرح المنفى يقدّم اختلافات جمالية مهمة لم تكن غريبة بسبب تنوع الظروف التي ولدت فيها، إذ إنّ العلاقة بين المسرح والوسيلة أمرٌ حاسمٌ عند دراسة هذا النوع الأدبي. أبدع خاثينتو غراو Jacinto Grau مسرحاً فكريّاً خياليّاً بعيداً عن ذوق الجمهور؛ أما باولينو ماسيب Paulino Masip فقد كتب مسرحيات تحتوي على طابع هزلي وخصائص تراجيدية مأساوية؛ رافائيل دايستي Rafael Dieste بدوره، أقام مسرحاً ذا طابعٍ تشويهيٍّ «اسبيربينتو»، غريبٍ، بنتائج متحفظة؛ خوسيه ريكاردو موراليس José Ricardo Morales طوَّر مسرحاً ذا نزعة واقعية، مستخدماً عناصر سريالية وقريبة من المسرح العبثي Teatro del absurdo، وفي مسرحيات خوسيه ماريا كامبوس José María Campos، نلاحظ وجود تحليل للأحداث والظواهر التاريخية والسياسية. لقد لاقت هذه الأعمال جميعها صعوبات جمَّة للعرض.

١-٢- ماكس أوب Max Aub. المراحل الثلاث لمسيرته المسرحية

إن الكم الضخم لأعمال ماكس أوب المسرحية (باريس ١٩٠٣- المكسيك١٩٧٢)، يشمل مسرحيات قصيرة بمشهد واحدٍ، ومسرحيات كبيرة. هو ابنٌ لأب ألماني وأمٍ فرنسيّة، عاش حياته مع عائلته في فالنسيا Valencia منذ عام ١٩١٤. كان عضواً في اتحاد الكتاب المناهض للفاشية Alianza de Escritores Antifascistas، والملحق الثقافي للسفارة الإسبانية في باريس خلال الحرب الأهلية الإسبانية. أما عن حياته في المنفى، فقد عانى تجربة مريرة وطويلة في معسكرات الاعتقال المختلفة، إلى أن استطاع أخيراً أن يغادر إلى المكسيك Méjico في عام ١٩٤٢، حيث عاش هناك باتصالٍ دائمٍ مع أصدقائه الإسبان المنفيين.

يعتبر ماكس أوب كاتباً خصباً بشكلٍ استثنائي، وقد شرع النقد يميِّز في مسيرته المسرحية ثلاث مراحل: الأولى، وهي التي أُطلق عليها اسم «المسرح الأول»، وتتضمن المسرحيات التي كتبها ماكس أوب قبل الحرب الأهلية الإسبانية. في هذه المرحلة، ينزع ماكس أوب نحو النماذج والأفكار الطليعية كجوابٍ على المسرح البرجوازي الشائع في تلك الأثناء، وتتألف هذه المرحلة من مسرحيات غير واقعية، منقطعة مع السابق، ومجدِّدة. في مسرحياته الأولى هذه، سيعالج موضوعات كعدم التواصل بين البشر، ووحدة وعزلة الكائن الإنساني، كما سنرى هذه الموضوعات نفسها تعاد في مراحله الأخرى. مسرحيتاه «الشكّاك العجيب Desconfiado prodigioso» (١٩٢٤)، و«مرآة الجشع Espejo de avaricia» (١٩٣٥)، هما مثالان جيدان على مسرحه الأول.

أما المرحلة الثانية، فقد بدأت مع الحرب الأهلية الإسبانية، إذ كتب آنذاك «مسرح الظروف Teatro de circunstancias»، وهو مسرح إسعافي، كان كأداة قتالٍ يُمثَّلُ في الجبهة. في هذه المرحلة أدار ماكس أوب فرقة مسرحية مستقلة في جامعة فالنسيا تدعى El búho[1]، وكانت المادة الدراميّة المُتناولة في تلك الفترة تعكس الوضع التاريخي. واحدة من أبرز مسرحيات المرحلة الثانية هي مسرحية «بيدرو لوبيز غارثيا Pedro López García» (١٩٣٦).

كُتبت الأعمال المهمة لماكس أوب بعد منفاه، وسوف تعبِّر عن مشاعر الإقصاء والطرد والظلم التي عاشها. وقد جمع النقد تحت شعار «المسرح الأكبر Teatro mayor» مسرح المرحلة الثالثة. وهي مجموعة من المسرحيات ذات الهدف السياسي والأخلاقي، التي يحلّل فيها، بشكلٍ

---

(١) أي البوم – المترجم.

موثّقٍ وعنيف، الفترة المحددة لتنامي الفاشية في أوروبا؛ إضافة إلى دراما اللاجئين الذين هربوا من النازية، وقد عكس هذا الواقع في مسرحية «القديس خوان San Juan» (١٩٤٣)، ومسرحية «اختطاف أوروبا أو دائماً يمكن فعل شيء El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo» (١٩٤٣). مسرحياته الأخيرة تعالج الواقع السياسي لزمانه كما هو الحال في مسرحية «السياج El cerco» (١٩٦٨)، والتي تتحدث عن موت القائد غيفارا Guevara.

بدءاً من سنوات الخمسينيات، ودون أن يترك الكتابة المسرحية، كرّس ماكس أوب نفسه، بشكل مكثف، لكتابة الرواية التي، وعلى غرار مسرحه، بدأت من الأفكار والمبادئ الطليعية. يدور القسم الأكبر من روايته عن الحرب الأهلية، كالسلسلة التي تحمل عنوان «المتاهة السحرية El laberinto mágico»، التي كُتبت وعُدّلت ثم نُشرت بين ١٩٣٩-١٩٦٨. تتألف هذه السلسلة من ست روايات تعيد إحياء الكارثة الأهلية بدءاً من خلفياتها – «الحقل المغلق Campo cerrado»-، إلى لحظة المنفى – «الحقل الفرنسي Campo francés»، – مروراً بلحظة الصراع – «الحقل المفتوح Campo abierto»، «حقل الدم Campo de sangre»، Campo del moro، و«حقل اللّوز Campo de los almendros». تغزو المناقشات ذات الطابع السياسي والأخلاقي، والتأملات والاستطرادات والسلوكيات الأيديولوجية لكلا الطرفين، الرواية كلها، لتأخذ بذلك ثقلاً كبيراً أكثر منه من الشخصيات والحبكة.

كذلك إن ماكس أوب، في الوقت نفسه، هو كاتبٌ لمجموعة من القصص، كما أنه كتب شعراً من بداياته الأولى. بالنسبة لمقالاته، وأنطولوجياته، ودراساته في الموضوعات الأدبية وحتى يومياته، فهي ليست إلا تكملةً لمسيرته الإبداعية.

٣- الشعر في المنفى. موضوعات وأسماء بارزة

مع انتهاء الحرب الأهلية الإسبانية غادر إلى المنفى معظم الأعلام المهمين في الشعر الغنائي الإسباني المعاصر. مات أنطونيو ماتشادو Antonio Machado بعد أيامٍ معدودة من مغادرته إسبانيا، كذلك اغترب شعراء جيل الـــ١٤ أمثال دومينشينا Domenchina، مورينو فيا Moreno Villa، ليون فيليب Léon Felipe، وخوان رامون خيمينيز Juan Ramón Jiménez، إضافة إلى العديد من شعراء مجموعة الـــ٢٧. كانت لبعض هؤلاء الشعراء أعمالٌ غزيرة ومعروفة كما هي الحال عند خوان خوسيه دومينشينا، خوسيه مورينو فيا، ليون فيليب، خوان رامون خيمينيز، إضافة إلى أغلبية شعراء مجموعة الـــ٢٧ أمثال لويس ثيرنودا Luis Cernuda، رافائيل ألبيرتي Rafael Alberti، بيدرو ساليناس Pedro Salinas، خورخيه غيّن Jorge Guillén، إيميليو برادوس Emilio Prados، إيرنيستينياتا دي شامبورثين Ernestina de Champourcin، أما غيرهم من الشعراء الأكثر فتوّةً، والأقل شهرةً، فقد تمكنوا من الحصول على بعدهم الشعري كصوت إسبانيا في المنفى كما هو الحال عند بيدرو غارفياس Pedro Garfias، خوان ريخانو Juan Rejano، أرتورو سيرانو بلاثا Arturo Serrano Plaza وخوسيه إيريرا بيتيري José Herrera Petere.

قدّم موضوع الأرض المفقودة، في البداية، نغمة حزينة يائسة، غير أن بعض مؤلفات ليون فيليب، وخوان خوسيه دومينشينا، استحضرت موضوع الصراع، فكرة الآمال الضائعة، والهزيمة، ولكن، ما إن مرت المأساة، حتى فسحت المجال أمام استحضار الذكريات الحنينية للأراضي الإسبانية. وهكذا كان من أبرز إنجازات تلك المرحلة استحضار المكان الداخلي من أجل الدفاع عن النفس أمام العالم المعاكس، كما هو الحال في بعض قصائد ساليناس. لقد أجهد معظم الشعراء أنفسهم في محاولة الحفاظ على الالتزام الأخلاقي والجمالي، على الرغم من أن التشتت دفعهم فيما بعد لاتباع طرق متنوعة جداً.

وهكذا قام خوان رامون خيمينيز بتطوير مرحلته الشعرية الأخيرة والثالثة ذات التوجه الميتافيزيقي في أراضي أمريكا، والتي إن لم تكن الأكثر إثماراً فإنها أضافت، دون أدنى شك، إلى مسيرته الشعرية الإبداعية إسقاطاً جديداً. فقد استطاع من خلال دواوينه «رومنسيات كورال غابليس Romances de Coral Gables» ١٩٤٨، «جوهر الحيوان Animal de fondo» ١٩٤٩، وخصوصاً قصيدة المكان El espacio من بين العديد غيرها، أن يصل إلى ذروة عملية التركيز والتنقية التي أخضع لها قصائده. (لقد درسنا في الفصل الثالث بشكل مفصل المرحلة الثالثة من أعمال شاعر Moguer).

أما خوسيه مورينو فيا José Moreno Villa، فقد أصدر في المكسيك إنتاجاً غزيراً سيطرت عليه فكرة الاغتراب وشعور الحنين، فكان ديواناه الشعريان «الباب القاسي Puerta severa» ١٩٤١ و«مساء الفعل La Noche del Verbo» ١٩٤٢، مثالين واضحين عن ذلك. وتحت لافتة الحنين، ظهرت لألبيرتي Albertí دواوين شعرية مهمة هي «ذكريات الماضي المُعاش Retornos de lo vivo lejano» عام ١٩٥٢، و«موجة بحرية Oda marítima» وتبعها «أغان وقصص من بارانا Baladas y canciones de Paraná» ١٩٥٣، التي يتناوب فيها البيت المتكلف مع البيت الشعبي الجديد neopopular.

قام بيدور سالیناس بالابتعاد عن شعر الحب، وكتابة شعر ذي بُعدٍ كوني يغلب عليه طابع التضامن مع أوجاع وآلام البشر الآخرين، كما هو الحال في ديوانه «كل شيء أوضح Todo más claro» ١٩٤٩. أما خورخيه جيّن Jorge Guillen، فقد قام بدوره بتجاوز التأكيد الوجودي الحيوي، أي انتقل من التعبير عن لذة دورة الوجود، التي ظهرت في ديوانه «غنائي Cántico»، إلى التعبير، بنغمة حنين جادة، عن الفوضى

والارتباك الذي شعر به إزاء عالم كان في السابق متناغماً، كما هي الحال في ديوانه «آهات Clamor» (١٩٥٧-١٩٦٣). استطاعت إرنيستينياتا دي شامبورثين Ernestina de Champourcin من خلال مسيرة إبداعية مثمرة وطويلة ومتنوعة، غلب عليها الطابع الديني، أن تنمّي شعراً طليعياً محدداً لتصل فيه إلى شعر زمانيّ وجوديّ متكامل.

وصل لويس ثيرنودا من خلال ديوانه «الغيوم Las nubes» ١٩٤٠ و١٩٤٣ إلى مرحلة النضج الشعري، وهو كتابٌ جيّدٌ ذو طابع رثائي، يتحدث عن الحرب الأهلية الإسبانية، وقد استطاع في هذا الكتاب أن ينقّي شعره وأن يحسّن ويزيد من قوته التعبيرية. مسكوناً بذكرياته في مدينة إشبيلية، كتب نثراً كتاب "Ocnos"، وراح شيئاً فشيئاً يستبدل أناقته الموسيقية بالبيت القوي، والجاف، الذي يرفض الخطابة على حساب الفكرة، وبذلك استطاع أن يحقق كماله الشعري في ديوانه «انحلال الخيال desolación de la quimera» ١٩٦٢، وهو شعر أخلاقيٌّ وانعكاسٌ حقيقي لآلام المنفيّ، وللوعي المؤلم بسبب مرور الزمن والموت. توجد في هذا الكتاب بعض أكثر القصائد المثيرة للإعجاب في المنفى الإسباني. استمر إيميليو برادوسEmilio Prados بدوره في كتابة قصائد ميتافيزيقية، ركّز فيها على نتائج الوحدة، الصداقة، الوقت والموت. ألف بيدرو غارفياس Pedro Garfias الديوان الرثائي المؤثر بعنوان «الربيع في أيتون هاستينياتغ Primavera en Eaton Hasting» ١٩٤١، وهي مجموعة قصائد مستوحاة من غيابه عن إسبانيا. كتب خوان ريخانو Juan Rejano بعض القصائد ذات البعد الغنائي العاطفي والحنيني نفسه لليون فيليب León Felipe، ولكن في قصائده الشعبية الجديدة ذات البيت القصير، أكثر منه في قصائده الحديثة حيث توجد نجاحاته الأبرز. أثّرَ المنفى على خوان خوسيه دومينشينا، وكان الموضوع الرئيسي لشعره كما ظهر في ديوانيه

«المنفى Destierro» ١٩٤٢ و«شغف الظل Pasión de sombra» ١٩٤٤. قدَّم خوسيه إيريرا بيتيري José Herrera Petere شهادةً على الحرب الأهلية الإسبانية من خلال اللجوء إلى الحميمية في قصائد مثل «شاعر مدريد Rimado de Madrid» ١٩٤٦ و«شجرة دون أرض Árbol sin tierra» ١٩٥٠. انتقل ليون فيليب بعمله ذي البعد المتكامل من العزلة إلى التضامن، بتأثيرٍ من الكتاب المقدس ومن الشاعر الأمريكي ولت ويتمان Walt Whitman، وبذلك اكتسب نغمة تنبؤية عنيفة في قصائده عن المنفى، كما هو الحال في ديوانه «إسباني الهجرة والدموع Español del éxodo y del llanto» ١٩٣٩. عملاه التاليان: «ستأكل الخبز Ganarás el pan» ١٩٤٣ و«مغزى وشعر Parábola y poesía» الذي تنتمي إليه الأبيات التي سنراها في نهاية المقطع. وهي - كنواة رئيسية - اهتمام الكائن الإنساني في بعده الوجودي الفاجع:

سأقول وحيداً ما رأيت.

ورأيت:

أن مهد الإنسان يؤرجحونه مع القصص

أن دمع الإنسان ينهونه مع القصص

أن عظم الإنسان يدفنونه مع القصص.

ورأيت أن خوف الإنسان قد أبدع

كلَّ القصص

صحيح أنني أعرف أشياء قليلة فقط

غير أنهم نوَّموني مع كلِّ القصص

وأنا أعرف كلَّ القصص.

خاتمة

لكي نتمكن من الحصول على رؤية شاملة للأدب الإسباني في فترة ما بعد الحرب الأهلية، لا بدَّ لنا من الأخذ بعين الاعتبار الإبداع المهم لكتّابنا المنفيين. وعلى الرغم من أنهم لم يشكّلوا مجموعة متجانسة في وقت من الأوقات، إلا أن أعمالهم قدَّمت– في السنوات التالية مباشرة للمنفى– بعض الموضوعات المشتركة: مثل الحرب الأهلية، والحنين للوطن المفقود، استرجاع الطفولة والمراهقة، وإعادة بناء الماضي القريب، والعزلة.

ظهرت عند بعض الكتّاب نزعة نحو التجريد والرمزية. وعلى الرغم من وجود بعض الكتّاب الورثة للتيار الاجتماعي الواقعي لسنوات الثلاثين، إلا أنَّ بعضهم الآخر بقي وفياً لجمالية الحركة الطليعية لسنوات العشرين، كما هو الحال عند روسا شاسيل Rosa Chacel.

حافظ المسرح في المنفى على حيوية معينة، ولكن بصدى أقل. أما مبدعوه فقد قدموا جماليات مختلفة جداً: مسرح الفكر، المسرح الهزلي بملامح تراجيكوميدية، إضافة إلى وجود خصائص الاسبيربينتو، وخصائص المسرح العبثي التاريخي والسياسي. وقد كان ماكس أوب Max Aub واحداً من أهم أعلام مسرح المنفى، فقد بدأ مسيرته بمسرح قريب إلى النموذج الطليعي، وشارك في تيار المسرح الإسعافي خلال الحرب الأهلية لينهي مسيرته بمسرح أخلاقيّ الطابع، واستنكارٍ سياسي.

أما شعر المنفى فقد شارك الرواية الموضوعات نفسها وهي: الحرب الأهلية، الحنين إلى الفردوس الضائع، ألم المنفى، استحضار الطفولة والمراهقة، ومرور الوقت. وقد كتب معظم شعراء المنفى شعرهم في أمريكا. وعلى الرغم من تشتتهم، إلا أنهم استطاعوا أن يقدموا شعراً ذا قاعدة أخلاقية وجمالية.

البحث السابع

الشعر من ١٩٣٦ إلى ١٩٧٥

مقدّمة

١- بانوراما الشعر منذ عام ١٩٣٦.

١-١- الجيل المسمّى بجيل الـــ٣٦. خصائصه الأدبية.

١-١-١- ميغيل هيرنانديز Miguel Hernández. عمله كملخص عن المبادئ الجمالية لمجموعة الـــ٢٧ الشعرية.

٢- الشعر في ظل الدكتاتورية.

٢-١- سنوات الأربعينيات. أول مجموعة شعرية بعد الحرب الأهلية. أسماء وتيارات بارزة.

٢-٢- سنوات الخمسينيات. الشعر الاجتماعي أو الشعر الملتزم.

٢-٢-١- بلاس دي أوتيرو Blas de otero. مراحله الإبداعية الثلاث.

٢-٣- المجموعة أو الدفعة الثانية لشعراء ما بعد الحرب الأهلية. تجاوز الشعر الاجتماعي. وأهم الأسماء البارزة.

٢-٤- شعراء التجديد. ملامح خاصة لشعرهم.

خاتمة.

مُقَدِّمَة

قدَّم الشعر الإسباني، في هذه المرحلة الطويلة التي بدأت مع عام ١٩٣٦، وانتهت مع أوائل مرحلة الانتقال السياسي، تغيّراتٍ جوهرية مبررة، من جهة بسبب الظروف التاريخية التي فرضت البحث عن علاقة جديدة بين الواقع والنص الشعري؛ ومن جهة أخرى، كان عليه أن يواجه استنزاف هذه النزعات الشعرية.

في فلك الأربعينيات، تأكد وجود أربعة تيارات راحت تتصل فيما بينها وتتموضع فوق بعضها البعض. وإلى جانب كتّاب جيل الـــ ٣٦، الذين نضجوا شعرياً بما فيه الكفاية، تأكد وترسخ شعر وجودي كان شاهداً حيّاً على الخراب، وقد اكتسب شعراء هذا التيار نبرة احتجاج وتمرُّد. أما التيار الثاني، وهو التيار الاجتماعي، فقد كان يدور في مدار الظروف، كما أنه تغذَّى من اللغة العامية التي أصبحت خلال مرحلة الخمسينيات كلها اللغة المسيطرة. أما التيار الثالث، والذي ظهر مع نهاية عقد الستينيات، فنلاحظ أنه، وعلى الرغم من أن شعراءه لم ينطلقوا من مبادئ وأفكار بعيدة جداً عن التيارات الشعرية القريبة زمنياً منهم، إلا أنهم أعلنوا أن جواب الواقعية الاجتماعية قد تم استهلاكه واستنزافه بما فيه الكفاية. ولهذا فقد وضعوا مكان شعار الشعراء الاجتماعيّين: «الشعر تواصل La poesía es comunicación»، شعاراً آخر هو: «الشعر معرفة La poesía es conocimiento».

حركة التجديد، وهي التيار الشعري الأخير لهذه المرحلة، اعتقد أعضاؤها- أكثر من أي تيار آخر- بضرورة الانقطاع مع جمالية الحقب السابقة. لقد صارت رغبة التجريب الشكلي عند هذا التيار بمثابة علامة على الهوية.

في هذا الفصل، وبالإضافة إلى دراسة وتحليل الخصائص الموضوعية والشكلية لكل تيار من هذه التيارات، فإننا سنرى أيضاً إضافات مهمة لشعراء بارزين.

١- البانوراما الشعرية منذ عام ١٩٣٦

عندما اندلعت الحرب الأهلية في إسبانيا في العام ١٩٣٦، كانت البانوراما الشعرية آنذاك غنية جداً. فمن جانب هنالك الأعمال الوفيرة لأساتذة «جيل نهاية القرن»، ومن جانب آخر، هناك الأعمال البارزة لمجموعة الـ٢٧ الشعرية، التي كانت قد بلغت ذروة نضوجها. وقد أكد داماسو ألونسو Dámaso Alonso، عن حقٍّ، أنَّ الربع الأول من القرن العشرين، يشكّل العصر الذهبي الجديد للشعر الإسباني. ولكن كنتيجة للحرب الأهلية الإسبانية، اضطر عدد كبير من شعراء إسبانيا إلى مغادرة البلد إلى المنفى. وقد بقي في إسبانيا بعض الشعراء أمثال- فيثنته ألكسندر Vicente Aleixandre، داماسو ألونسو Dámaso Alonso، خيراردو دييغو Gerardo Diego- الذين شقوا الطريق لشعراء إسبانيا الشباب في فترة ما بعد الحرب.

١-١- الجيل المسمّى بجيل الـ٣٦. خصائصه الأدبية

أطلق النقد اسم جيل الـ٣٦ على مجموعة من الشعراء الإسبان، الذين برز من بينهم، الشاعر ميغيل هيرنانديز Miguel Hernández، والشاعر ليوبولدو بانيرو Leopoldo Panero، والشاعر لويس فيليب بيبانكو Luis Felipe Vivanco، وديونيسيو ريدرويخو Dionisio Ridruejo، ولويس روساليس Luis Rosales، الذين كتبوا أول دواوينهم الشعرية ونشروها في منتصف الثلاثينيات، وقد قدَّموا، في بداياتهم، بعض الخصائص المشتركة، غير أنه ما لبث أن اختلف واحدهم عن الآخر بشكل جليٍّ جداً. لقد كان إعجابهم بالشاعر غرثيلاسو Garcilaso، وإعادة تقدير الكلاسيكية، والشعور الوطني، والرؤيا الوجودية

والدينية للعالم، علامة على الهوية المشتركة لبعض شعراء هذا الجيل. غير أننا نرى أن الشاعر بانيرو Panero قد أكد أنَّ العمل الشعري لهذه المجموعة قد ولد من تقاطع مجموعة من النزعات التي دمجها، إلى الصوت الشخصي، الزمان التاريخي والمصير الشخصي.

لقد لخَّص رافائيل لابيسا Rafael Lapesa، وهو واحدٌ من أهم الباحثين والنقاد، في هذه الكلمات الخصائص الجمالية لشعراء هذه المجموعة في بداياتهم:

«إذا كانت الذكرى المئوية لغونغورا هي التي جمعت في عام ١٩٢٧ أهم الشعراء الذين يمثلون الجيل السابق، فإن الذكرى المئوية للشاعر غارثيلاسو عام ١٩٣٦ قد حدَّدت أحد توجهات هذا الجيل الجديد: أبيات شعرية شبيهة بأبيات الشاعر غارثيلاسو استخدمت كشعار لإبداعهم، أو إنها ألهمهتم، بشكلٍ باطني، السوناتا والقصائد القصيرة... لم يكن هناك انقطاع مع النزعات الفاعلة سابقاً: بل ورثوا من نزعة الشعر الخالص فرط الصور الشعرية، والعديد من المفردات المختارة، والصيغ اللغوية التعبيرية، إضافة إلى بعض التراكيب النحوية الغنغورية؛ ولكن لا بدَّ من الإشارة إلى أنه أكثر من هذه الملامح الشكلية القوية، برز الوقوف عند مستوى الواقع الوجودي».

١-١-١- ميغيل هيرنانديز Miguel Hernández عمله كملخص عن المبادئ الجمالية لمجموعة الـــ ٢٧ الشعرية

تُجسِّد أعمال الشاعر ميغيل هيرنانديز (Orihuela, Alicante 1910-1942) مثالاً صعباً في التموضع الشعري. فهو ينتمي كرونولوجياً فقط إلى جيل الـــ ٣٦، لأن أعماله في الحقيقة هي ملخص لتغيُّر الخصائص الشعرية لمجموعة الـــ٢٧ الشعرية.

يمكننا أن نميز ثلاث مراحل في مسيرته الشعرية القصيرة. تشمل المرحلة الأولى كتابه الأول تحت عنوان «متمرِّس في الأقمار Perito en

lunas» عام ١٩٣٣، وهو يعكس في هذا الكتاب تأثره بالشعراء الكلاسيكيين وخصوصاً الشعراء الرومانسيين والحداثيين، ناهيك عن الشعراء المحليين، إضافة إلى الشاعر غونغورا Góngora. إن هذا الكتاب الأول ذا النبرة الرفيعة والخطابية صعبة الفهم، الذي يعرّف فيه الشاعر الشعر الهرمسي الموجَّه إلى الأقليّة، كان بالنسبة لهرنانديز تمريناً خصباً، لأنه ساهم في تعليمه التقنيات الحديثة التي ستظهر فيما بعد في كتبه اللاحقة. وهكذا على هدى مجموعة الـ٢٧ الشعرية، فإن هذه المرحلة نستطيع أن نصنفها تحت عنوان «مجردة من الإنسانية Deshumanizadora»، فهي تتميز بالقلق العميق إزاء اللغة والغياب الكامل للمشاعر. أما بالنسبة إلى الطريقة الرئيسية للتعبير الأولي- وذلك كأداة للشعر النقي- فهي الاستعارة، والنتيجة، بالتالي، هي شعرٌ فكري، باردٌ، مجرد في نزعته نحو الكمال الشكلي.

إن عملية تنقية العناصر الشعرية التي تعلمها واستخدمها في المرحلة الأولى ستدفع به إلى المرحلة الثانية، وهي مرحلة الذروة، والتي بدأت مع ديوانه «الشعاع الذي لا يتوقف El rayo que no cesa» عام ١٩٣٦. لقد أهدى هيرنانديز هذا الكتاب للمرأة التي ستصبح فيما بعد زوجته وهي خوسيفينا مانريسا Josefina Manresa، أما موضوع الكتاب الرئيس فهو الحب. إنه ديوانٌ شعري مؤلّفٌ بشكل أساسي من قصائد سوناتا Sonetos[١]، تشمل في تركيبتها توازناً بين الازدواج العاطفي والتركيز التعبيري. يُنهي هيرنانديز إحدى أشهر قصائده وهي «مرثية إلى رامون سيخي Elegía a Ramón Sijé»، صديق الطفولة، على الشكل الآتي:

---

(١) قصيدة شعرية مؤلفة من أربعة عشر بيتاً شعرياً موزعاً على الشكل الآتي: أربعة أبيات في المقطع الأول؛ أربعة أبيات في المقطع الثاني؛ ثلاثة أبيات في المقطع الثالث وثلاثة أبيات في المقطع الأخير، وهي عموماً ذات قافية متناغمة.

«في أورويلو، قريته وقريتي، خطف الموت رامون سيخي، الذي كنت أحبه كثيراً كالشعاع».

أريد أن أبكي بستانيّ الأرض،
التي تعمل بها وتسمّدها،
باكراً، يا صديق الروح.
إن ألمي يغذِّي دون أداة
شقائق النعمان الكئيبة
بالأمطار والأعضاء والحلزونات.
سأقدِّم قلبك غذاءً
فإن كثيراً من الألم يتجمع في جسمي، ومن كثرة الألم،
فإني أتألم حتى من التنفس.
باكراً أيقظت الموتَ، الريح
باكراً استيقظ الفجر
باكراً كنتَ ملفوفاً بالأرض.
أريد أن أحفر الأرض حتى أجدك
وأُقبِّلَ جمجمتك النبيلة
بين شقائق النعمان الكئيبة
وأعود بك.
ستعود إلى حقلي وإلى شجرة التين
عبر سقالات الأزهار الطويلة
وستطوف روحك لتكون
نحّالة شمع عسليّ ملائكي.
ستعود إلى تهويدة محاريث الفلاحين العشاق

أحتاجك من أجل الأرواح المجنَّحة
لأزهار اللوز المفضَّلة
لدينا كثيرٌ من الأشياء لنتحدَّث عنها
يا صديق الروح، يا صديقي.

أما في المرحلة الثانية من مسيرته الشعرية، فنلاحظ أن ميغيل هيرنانديز يسلك طريق «إعادة النزعة الإنسانية Rehumanización» ولا يحيد عنه بعد ذلك. وهكذا، على غرار شعراء مجموعة الــ٢٧ الشعرية، ظهرت، بعد الالتزام السياسي، حاجة ملحة للغةٍ شعريةٍ جديدة.

تبدأ المرحلة الثالثة، والتي تتضمن آخر شعره، مع الحرب الأهلية الإسبانية. فالشاعر قد قرَّر أن يبذل جهداً حازماً من أجل التعبير، بلغة مفهومة، عن تجديدات الشعر المتكلف والحديث. كتابه الأول الذي ينتمي إلى هذه المرحلة هو «ريح القريةViento del pueblo» عام ١٩٣٧، وقد استهل هيرنانديز هذا الكتاب بالكلمات التالية: «ولدنا نحن الشعراء، ريح القرية، لكي نعبر محلِّقين عبر مسامات الريح، ونقود عيونه ومشاعره، إلى أعلى ذروات الجمال».

أما عن محتوى الكتاب، فنلاحظ أنَّ موضوعاته تتراوح بين المجد البطولي، وشعر الصراع والسياسة. إنه شعر حماسيٌّ ميَّال إلى الصراع والقتال، ومليءٌ بأمل النصر في صراع الحرب الأهلية المرير. غير أننا نلاحظ أنَّ النبرة المثيرة للحزن والشفقة تبرز بشكل واضح في القصائد ذات المضمون الاجتماعي، كما هو الحال في قصيدة «العرق El sudor»؛ وقصيدة «الطفل الفلاح El niño yuntero»، و«الأيادي Las manos» و«قاطفي الزيتون Los aceituneros».

في عام ١٩٣٨، يبدأ هيرنانديز كتابه «أغاني ورومانسيات الغياب Cancionero y Romancero de ausencia»، ويستمر في كتابته في السجن، غير أن الكتاب لم يُطبع إلا بعد وفاته. لقد قرَّر هيرنانديز الانضمام إلى صفوف الجيش الجمهوري، وكنتيجة لذلك، تم اعتقاله والحكم عليه بالإعدام. في ديوانه الأخير هذا، نلاحظ أن هيرنانديز، ينقّي تعبيره اللغوي مقترباً فيه

بدرجة كبيرة من الشعر الشفهي والأنشودة الشعبية. يعكس الشاعر في كتابه هذا بوضوحٍ كبير- وهي حال قسم كبير من شعراء مجموعة الـ٢٧ الشعرية- العلاقة الوثيقة بين الرنّة الشعبية والإبداعات الرزينة التي تميّز شعر ميغيل هيرنانديز. أما عن موضوعات الكتاب - وضعه كسجين، حبه لزوجته وولده، عواقب الحرب الأهلية - فهي موضوعات ظهرت بتعبيرٍ شفافٍ ومباشر. أما عن القصائد التراجيدية والمؤثرة، كما هو الحال في قصيدة «تهويدة البصل للطفل Nanas de la cebolla»، التي أهداها الشاعر لولده وأرسلها لزوجته من السجن، فهي قصائد فرح في الوقت نفسه:

البصل ماء مجمّد

مغلقٌ وحزين.

مجمّدٌ من أيامك

ومن لياليَّ.

الجوع والبصل

جليدٌ أسود وماء مجمد كبيرٌ ومدوّر.

لقد كان ولدي في مهد الجوع

يرضع من دم البصل.

ولكنَّ دمك مجففٌ من السكر

أيها البصل والجوع.

امرأة سمراء على القمر

انسكبت نقطة نقطة

فوق المهد.

اضحك يا ولدي

فسترضع القمر

عند الضرورة.

٢- الشعر في ظل الدكتاتورية

٢-١- عقد الأربعينيات، أسماء وتيارات بارزة

قدّمت إسبانيا فرانكو في مرحلة ما بعد الحرب الأهلية مباشرة شعراً فعّالاً، وعلى الرغم من أن الوقت لم يكن هو الأفضل من أجل الإبداع الأدبي، إلا أنه سرعان ما ظهرت تيارات متعددة. فبشكلٍ سريع ظهر- تحت دعمٍ ودفعٍ من النظام الاستبدادي- تيارٌ شكليٌّ، وشعر عسكري، ملحميٌّ وديني، كتبه شعراء اجتمعوا في ظل مجلتين: Escorial وGarcilaso. وقد أُطلق على هؤلاء الشعراء، الذين شكلوا جزءاً أساسياً من السياسة الثقافية لتلك اللحظة، وكانوا ملتزمين مع النظام الجديد، اسم (الغارثيلاسيين [١]Garcilasistas). وقد كان هدفهم العودة إلى الأشكال الكلاسيكية وإلى الموضوعات التقليدية، مبتعدين في هذا عن تجديدات مجموعة الـــ٢٧ الشعرية الجماليّة. وبالتالي نتجَ عن هذا شعر بارد متملّص، لا ينظر إلى الحقائق والوقائع التاريخية.

وفي منتصف الأربعينيات نشأ تيارٌ شعريٌّ ثانٍ ذو نزعة إنسانية واضحة، وقد ظهر هذا التيار من خلال جريدة Espadaña، التي طالبت بصوت مرتفع بالتغيير، وتحولت لاحقاً لناطق باسم المواقف الجديدة الرافضة للأشكال القديمة؛ وتم التعبير عن ذلك من خلال لغة أكثر استقامة، افتتحت شعراً واقعياً جديداً، ملتزماً مع موقف الكائن الإنساني الوجودي والتاريخي المناقض لتيار الغارثيلاسيين garcilasista. لقد استطاع هؤلاء الشعراء أن يبدعوا شعراً قلقاً بسبب الألم الإنساني، وهكذا اعتُبرت مجلة Espadaña أداة التحريك الرئيسية لشعر هذا التيار الذي سيزدهر في العقد القادم.

ظهر تيار طليعيٌّ ثالث في مدينة قرطبة اتصل بمجلة Cántico. أما عن مجموعة الشعراء الذين نشروا هذه المجلة، فهم الشعراء: ريكاردو مولينا

---

(١) Garcilasistas: نسبة إلى الشاعر الإسباني غارثيلاسو دي لا فيغا. (المترجم).

Ricardo Molina، بابلو غارثيا باينا Pablo García Baena، وخوان برنيرJuan Bernier، وقد نزع هذا التيار إلى الانقطاع مع شكليّة شعراء الغارثيلاسيين، وإلى الاتصال مع الحركات الطليعية ومجموعة الـ٢٧ الشعرية. لقد كان لهؤلاء الشعراء سلوكٌ مستقل، فقد أبدعوا شعراً معبِّراً اتصل ونزع نحو شعرٍ نقيٍ خالصٍ، على غرار شعر سنوات العشرينيات.

٢-٢- عقد الخمسينيات. الشعر الاجتماعي أو الملتزم

لقد عنت سنوات الخمسينيات مرحلة جديدة، ففيها ستظهر، من خلال كتاب: «أنطولوجيا الشعر الإسباني الشبابي Antología consultada de la joven poesía española» الذي نشرته في عام ١٩٥٢، مجموعة مهمة من الشعراء، أطلق النقد عليهم اسم: الجيل الأول لما بعد الحرب Primera generación de posguerra، وهؤلاء الشعراء هم: كارلوس بوسونيّو Carlos Bousoño، غابرييل ثيلايا Gabriel Celaya، فيكتوريانو كريمر Victoriano Crémer، فيثنته غاوس Vicente Gaos، خوسيه إيّرو José Hierro، رافائيل مورالس Rafael Morales، إيوخينيو دي نورا Eugenio de Nora، بلاس دي أوتيرو Blas de Otero وخوسيه ماريا بالبيردي José María Valverde.

أما عن الموضوعات التي كانت سائدة في فترة الخمسينيات فهي: الإنسانية المُمزقة، الاضطراب الوجودي، ودراما الكائن الإنساني وإسبانيا. لقد حاول الجيل الأول لما بعد الحرب الوصول إلى الجمهور بقاعدته الواسعة، فقد التزموا بالمفهوم الزماني لشعر ماتشادو – الشعر هو الكلمة في الزمان- وكذلك التزموا بشعار إلكسندر Aleixandre: «الشعر هو تواصل»، كما أنهم عملوا على إبداع شعر واقعي- اجتماعي يتناسب مع الوقائع التاريخية، ويتغذّى من اللغة العاميّة. غير أن اهتمامهم بالموضوعات ذات الطابع الأخلاقي والتي تعبِّر عن المشكلات الاجتماعية والسياسية في إسبانيا، كان أكبر بكثير، في بعض القصائد، من اهتمامهم بالعناصر الشكليّة الجماليّة.

١-٢-٢- بلاس دي أوتيرو Blas de Otero. المراحل الثلاث لإبداعه الشعري

يُعتبر بلاس دي أوتيرو Blas de Otero (Bilbao,1916-Madrid,1979) من أبرز وأهم شعراء الجيل الأول لشعراء ما بعد الحرب. فبعد فترة من التعليم ألَّف خلالها قصائد ظهرت في صحف ومجلات عام ١٩٣٦، وعالجت موضوعات الحب والدين، وكانت مشرّبة بالإيمان الكاثوليكي الراسخ، شقّ طريق المرحلة الأولى من مسيرته الإبداعية المؤلفة من كتابيه: «ملاك إنسانيٌّ بوحشية Ángel fieramente humano ١٩٥٠»، و«دويُّ الضمير redoble de conciencia ١٩٥١». أما الموضوعات التي يعالجها في هذين الكتابين، فهي تتحدث عن الحبّ، الموت الحتمي للكائن الإنساني، الألم والعزلة. كذلك نلاحظ في هذين الكتابين وجود صراع عنيف بين الحب والرفض، وقد تطور هذا الصراع من خلال شخصين، هما: الله والشاعر. يظهر الله في هذه القصائد ممثلاً للقوة والقانون، إنّه Yahvé[1] العهد القديم، يسحق ويدمِّر، إنه إله الصمت والكره كما سنراه في هذه السوناتا:

إنك تؤلمني أيّها الإله، انزع يديك
عني. اتركني في فراغي، دعني.
لديَّ ما يكفي من أجل الهاوية
آه أيها الإله لو كنتَ بشراً.
تأسّف من نفسك، وانزع هذه اليد عني
إنها لا تنفعني، فهي تخيفني وتبردني.
إن كنت إلهاً، فأنا أيضاً، أنا مثلك تماماً.
وبالفخر أستطيع أن أهزمك.

---

(١) اسم من أسماء الله في العهد القديم. (المترجم).

اتركني. لو كنتُ أستطيع أن أقتلك،
كما تفعل أنت، كما تفعل أنت!
إنك تأخذنا بيديك، وتغرقنا. تقتلنا.
ونحن نجهل لماذا؟ أودُّ أن أقطع ذراعيك.
هاتان الذراعان اللتان هما مخزن الجوع،
ومخزن البشر الذين تسحقهم.

صنّف النقد شعر المرحلة الأولى للشاعر بلاس دي أوتيرو Blas de Otero على أنّه شعر إعادة النزعة الإنسانية، وكان ذلك على نقيض الشعر الجمالي للشعراء الغارثيلاسيين.

في عام ١٩٥٥ نشر كتابه: «أطلبُ السلام والكلمة Pido la paz y la palabra»، يُعدُّ هذا الكتاب نقطة بداية مرحلته الشعرية الثانية الاجتماعيّة والتاريخية، وتغيّراً عميقاً في مسيرته الشعريّة، فهدفه الآن من هذا الكتاب هو التوجّه إلى الغالبية العظمى، الأمر الذي أفضى به إلى إقحام المصطلحات والتعبيرات اللغوية العاميّة. ومهما يكن من أمر، فإن رغبة البساطة هذه جلية فقط، لأن الشاعر يخفي وراءها قدرته على الاختيار، وعلى تنقية المادة اللّفظية، إضافة إلى بنية القصيدة الدقيقة وغزارة الألعاب الصوتية والمفردات، ونلاحظ فيه عدم وجود السوناتا إضافة إلى تخفيف حدة التوتر عن المرحلة الأولى. يسود في هذا الكتاب البيت الحر ذو المقاطع القصيرة. أما عن قلق الشاعر الجوهري فيه فهو قلقه على الإنسان مقابل التاريخ، الإنسان ضمن ظروف محدَّدة وفي أرض محدّدة.

في عام ١٩٥٩- وبعد صراعات لا يمكن حصرها مع الرقابة - نشر بلاس دي أوتيرو كتابه «في اللغة الإسبانيّة En castellano» وهو الكتاب الثاني لثلاثيته الاجتماعية، ولكنه لم ينشره في إسبانيا، وإنّما في باريس وباللغتين الإسبانية والفرنسية. يوسّع الشاعر في هذا الكتاب من استخداماته

للموضوعات والأشكال نفسها في كتابه السابق. أما في كتابه الذي يحمل عنوان «إنه عن إسبانيا Que trata de España ١٩٦٤»، فنلاحظ أنَّ الشاعر يتعمَّق في الطريق الذي بدأه عام ١٩٥٥، مغلقاً بهذا المرحلة الاجتماعية. يحتوي هذا الكتاب العديد من القصائد التي تتركز حول المساحة الجغرافية لإسبانيا في ذلك الوقت؛ إضافة إلى قصائد أخرى على شكل تكريم لشعراء ومبدعين كان لهم تأثير بارز على شعره أمثال: ثيربانتس Cervantes، كيفيدو Quevedo، ماتشادو Machado، نيرودا Neruda وبايّخو Vallejo. تتضمن جميع هذه القصائد - كمرجع- الموضوع التاريخي والشاهدي والاجتماعي. وكمثال على ذلك، لنقرأ قصيدته التي تحمل عنوان «حقل الحب Campo de amor»:

إن متُّ، فلتعرفوا أني قد عشت
وقاتلتُ من أجل الحياة والسلام.
بالكاد تمكنتُ بالريشة
فلتهتفوا لشعري.
إن متُّ، ذلك لأني ولدت لأمضي الوقت
ولأجعل القادمين يستمتعون بوقتهم
أعترف أننا، معاً، سنترك للإنسان مكانه
لكي يسأل عن وجوده.
إن متُّ، أعرف أنني لن أرى مستحيلاً ولا حقل قمح.
لقد صنعت طريقي، هذا يكفيني.
أما الآخرون فليختاروا طريقهم.
إن متُّ، أرجو أن لا يميتوني
قبل أن أفتح لكم الشرفة على مصراعيها
طفلٌ، لعله طفلٌ ذلك الذي ينظر إلى صدري الكريستالي.

تتضمن المرحلة الأخيرة من إبداع بلاس دي أوتيرو Blas de Otero كتابه النثري: «قصص مصطنعة وحقيقيّة Historias fingidas y verdaderas»، وديوان القصائد: «بينما Mientras» اللذين نُشرا في عام ١٩٧٠. أول ما يلفت الانتباه في ديوان «بينما Mientras» هو الخلط بين الموضوعات الجماعيّة والخاصة، وكأنَّ الشاعر لم يستطع أن يفصل بين المظاهر الوجوديّة والاجتماعيّة لعمله السابق. كذلك يُلاحظ في هذا الكتاب غنى اللغة الشعريّة، وذلك بتأثير التقنيات الطليعيّة – الحركة السرياليّة خصوصاً – وتحكم عالٍ في بنية القصيدة وشكلها، وقد كان في ذلك سبّاقاً بالنسبة إلى التقنيات التجريبية التي ستنتشر في عقد السبعينيات.

أما في كتابه «قصص مصطنعة وحقيقيّة Historias fingidas y verdaderas»، فنلاحظ أنَّ الشاعر يتأمل في ذاتيته نفسها، وفي مهنته كشاعر، كذلك في الثورة الكوبية التي عاشها. إنها كتابات نثرية مكثفة، محكمة، غامضة غير مفهومة في كثير من الأحيان.

إن المسيرة الشعرية للشاعر بلاس دي أوتيرو تجسّدُ فعليّاً تطور الشعر الإسباني في مرحلة ما بعد الحرب الأهليّة. فقد بدأ في التيار الديني، ثم تبع بعد ذلك مسار الشعر الوجودي الموجع- لينضم في وقت لاحق- إلى التيار الاجتماعي ويتجاوزه فيما بعد.

٣-٢- المجموعة أو الدفعة الثانية لشعراء ما بعد الحرب الأهلية. تجاوز الشعر الاجتماعي. وأهم الأسماء البارزة

ظهرت بين أعوام ١٩٥٦ و١٩٦٠ مجموعة شعرية ثانية أصدرت معظم منشوراتها الشعرية في هذه السنوات. وقد تألفت هذه المجموعة الجديدة من الشعراء: آنخل غونزاليس Ángel González، خوسيه آنخل بالينتي José Ángela Valente، كلاوديو رودريغز Claudio Rodriguez، خوسيه مانويل كابايرو بونالد José Manuel Caballero Bonald، خايمي خيل دي بيدما Jaime Gil de Biedma، خوسيه أغوسطين غويتيسولو José Agustín Goytisolo،

كارلوس بارال Carlos Barral وفرانشيسكو برينز Francisco Brines. كتب بعض شعراء هذه المجموعة أول قصائدهم ضمن التيار الاجتماعي، على الرغم من أنَّ بعضهم الآخر لم يعتقد، بأي وقت من الأوقات، بنظريات هذا التيار. لقد كان لهؤلاء الشعراء جميعاً غرضٌ واحدٌ، فقد جمعتهم مع بعضهم إرادة قوية لتجاوز التيار الاجتماعي السابق، ولكن دون أن يتوارى عن أنظارهم الكائن الإنسان داخل الإطار التاريخي الذي لا يمكن تفاديه. لم ينكر هؤلاء الشعراء شرعيّة الشعر الاجتماعي، ولكن كانت هناك ريبة واضحة إزاءه- أمام الهجمات التي قاموا بها على الواقعية الاجتماعيّة- دفعتهم إلى إعادة توجيه إبداعهم، وإلى تقوية شعر التجربة الشخصية؛ شعر يحتوي على عناصر السيرة الذاتية، وعلى رسالة تكون في كثير من الأحيان، اعترافيّة.

ولا ننسى في هذا الإطار الاختلافات الموجودة بينهم - كالحميمية القوية في شعر كلاوديو رودريغز Claudio Rodríguez، والنزعة الشكيّة في شعر خيل دي بيدما Gil de Biedma، والهرمسية في شعر بارال Barral- إلا أنّهم اشتركوا جميعاً بخاصيِّة الابتعاد التدريجي عن الصيغ والأشكال الدّلاليّة، وعن الوظيفة المرجعيّة للغة. بالتالي إن هؤلاء الشعراء قد بدؤوا عملية دقيقة لاستعادة الكلمة المحفِّزة والمعبرة. لقد كانت التجربة الشخصية - استحضار الطفولة، مناظر القرية، الحب، الشهوة الجنسيّة، الصداقة، الإطار اليومي- العنصر الجوهري في أعمال معظم هؤلاء الشعراء. أما بالنسبة إلى الواقعية التي طوروها، فقد اندرجت في إطار الموقف النقدي، وذلك عن طريق الاستخدام المستمر للدعابة، السخرية، المحاكاة، والتهكم[١]. وكمثال على ذلك لنقرأ قصيدة: «يكفيني هكذا Me basta así» للشاعر آنخل غونزاليس Ángel Gonzalez:

---

(١) المحاكاة Parodia: نوع من أنواع السخرية يقوم على أساس تقليد أسلوب، أو نوع أو عمل أدبي. (انظر معجم الأعلام والمصطلحات في نهاية الكتاب).

لو كنتُ إلهاً وامتلكتُ السر
لخلقتُ كائناً مشابهاً لكِ تماماً
ولكنتُ جربته (على طريقة الخبازين عندما يذوقون الخبز، أي: بفمي)،
وإذا كانت نكهتهُ مشابهةً لكِ، أي
لرائحتكِ، وطريقتكِ في الضحك
والتزامكِ الصمت
واحتضانكِ يدي بقوةٍ
وتقبيلنا دون أن نؤلم بعضنا
-ومن هذا أنا واثق جداً: لأنني انتبه جداً عندما أقبلك-؛
عندها...
لو كنتُ إلهاً
لاستطعتُ إعادتك، وإعادتك
دائماً متشابهة، دائماً مختلفة
دون أن أتعب أبداً من اللعبة نفسها
دون أن أزدري أبداً ما كنت من أجل ما ستصيرين داخل العدم؛
لا أعرف إن كنتُ أشرح جيداً، ولكن
أريد أن أوضح لك أنني لو كنت إلهاً،
لصنعت المستحيل لأكون أنخل غونزاليس
ولأحبك بحجم ما أحبك.

أما عن قلقه لإعادة القيمة الدلالية للكلمة، فإنه يتصل في هذا، ليس مع شعراء مجموعة الـ ٢٧ الشعرية، الذين أظهروا القلق نفسه فحسب – ثيرنودا وألكسندر –، ولكنه اشترك في هذا مع بعض الشعراء السابقين أمثال بوسونيو Bousoño، إيّرو Hierro، أوتيرو Otero.

٤-٢- شعراء التجديد. ملامح خاصة لشعرهم

نشر الناقد خوسيه ماريا كاستيّت في العام ١٩٧٠ أنطولوجيا بعنوان «تسعة شعراء إسبان مجددين Nueve novísimos poetas españoles». يجمع الناقد في هذه الأنطولوجيا تسعة شعراء، ولدوا بين ١٩٣٩- ١٩٤٩، وقد تميّز شعرهم بانقطاعه عن المجموعات الشعريّة السابقة، وبتجديده. هؤلاء الشعراء هم: مانويل بازكيز مونتالبان Manuel Vázquez Montalbán، بيري خيمفيرير Pere Gimferrer، فيلكس دي آزوا Félix de Azúa، أنطونيو مارتينيز ساريون Antonio Martínez Sarrión، خوسيه ماريا آلبريز José María Álvarez، فيثنته مولينا فويكس Vicente Molina Foix، غيّرمو كارنيرو، آنا ماريا مويكس Ana María Moix، وليوبولدو ماريا بانيرو Leopoldo María Panero. أشار الناقد في مقدمة هذا الكتاب إلى قطيعة وابتعاد هؤلاء الشعراء عن القواعد الأخلاقيّة والجماليّة للمجموعات الشعريّة السابقة، بالإضافة إلى ارتباطه بالحركات الطليعيّة. لقد كانت سنوات السبعينيات فترة تجريبيّة بامتياز.

اعتبر شعراء التجديد اللغة العنصر الجوهري الوحيد للشعر (لا المظهر الاجتماعي، ولا الموضوعي ولا حتى السرديّ)، أما الثقافة فهي الأداة المرجعيّة الخاصة لهذه اللغة؛ بالتالي سيصبح تأمّل اللغة الموضوع المفضل عند هؤلاء الشعراء. لقد أثّرت حريّة الحركات الطليعيّة على هؤلاء الشعراء الشباب وجعلتهم يكسرون الخطاب المنطقي، ويعودون إلى استخدام الصور الخيالية والكتابة الأوتوماتيكيّة.

لقد ارتبط الاصطناع عند هؤلاء الشعراء بالجمل الدعائية والأغاني، واقتباسات من أعمال أخرى. لقد كانت تقنيات الكولاج Collage، التي تتضمن جرعات جيدة من التهدئة والاستفزاز، تحدّياً فكاهيّاً وجريئاً خاصاً بهذا النوع من الجمالية المميزة. وإلى جانب الموضوعات الخفيفة، فقد أدرجوا في شعرهم موضوعات مهمّة جداً مثل الحرب الأهلية والتَّمييز العنصري.

لقد انصبت جميع هذه العناصر في شعرٍ نخبويٍّ، عموماً، ذي نزعةٍ ثقافيّة غامضة، وبالتالي صعب الفهم على عدد كبير من القراء.

خاتمة

قدَّمت إسبانيا في العام ١٩٣٦ بانوراما شعريّة في غاية الروعة. غير أنَّ عواقب الحرب الأهليّة، وموت واغتراب عدد كبير من الشعراء، إضافة إلى القمع المستمر في جميع المجالات، خصوصاً الأيديولوجية والثقافيّة منها، جعلت الشعر يعيش، في بعض السنوات، مرحلة من الجمود، استطاع بعدها أن يشق طريقاً جديداً.

ظهرت حوالي العام ١٩٣٦ مجموعة من الشعراء وهي جيل الـــ٣٦، الذي أسَّس خط استمرار الشعر. وقد قدّم هذا الجيل في بداياته بعض الخصائص المشتركة كالإعجاب بالشاعر غارثيلاسو Garcilaso، وإعادة تقدير العصر الكلاسيكي، والرؤية الحميميّة والدينيّة للعالم. وقد كان الشاعر ميغيل هيرنانديز Miguel Hernández ينتمي إلى هذه المجموعة زمنيّاً فقط، إلا أنَّ مسيرته الإبداعيّة كانت ملخصاً للمبادئ والأفكار الجماليّة لمجموعة الـــ٢٧ الشعرية.

مع انتصار جيش الجنرال فرانكو وبدء فترة الدكتاتورية ظهرت في إسبانيا، مع سنوات الأربعينيات، أولى المجلات، التي ستعكس قريباً بانوراما الشعر التعدُّدي، على الرغم من وجود منظور وجودي ركَّز على القضايا النهائيّة - العزلة، الألم، الاغتراب، الموت- إضافة إلى عرض الواقع المطلق- من الإنسان إلى الله - وذلك بشعرٍ دينيٍّ قوي، وتسخير هذه الصيغ كلها في نماذج كلاسيكيّة على غرار السوناتا.

أما سنوات الخمسينيات فقد عنت مرحلة جديدة. فقد بيّن كتاب «أنطولوجيا الشعر الإسباني الشبابي» وجود شعر اجتماعي، شاهدي، بدا وكأنه تطورٌ لاغترابيّة الفترة السابقة. اكتسب الشعر، ضمن هذا المعنى، موضوعيّة مباشرة جعلته يشجب الواقع الاجتماعي أمام وضعٍ سياسيٍّ فرض الصمت وذلك من خلال ممارسات الرقابة الصارمة. بدأ بلاس دي أوتيرو Blas de

Otero، الشاعر المعروف بنوعيّة شعره، في الشعر الوجودي، ثم غدا بعد ذلك مدافعاً عن التيار التاريخي - الاجتماعي، لينهي مسيرته أخيراً في مرحلة ثالثة ذات تكامل وتجديد للكلمة الشعرية.

وطّد شعراء سنوات الستينيات تيار التجربة الشخصية، وفهموا الشعر على أنه شكل من أشكال المعرفة، واستعادوا قيمة الكلمة الشعرية، وطوّروا في شعرهم تقنيات جديدة مثل السخرية والمحاكاة.

ظهرت في أوائل سنوات السبعينيات مجموعة جديدة أُطلق عليها اسم مجموعة شعراء التجديد، وقد أعلنت هذه المجموعة قطيعتها مع الأفكار والمبادئ الأخلاقية والجمالية للمجموعات الشعرية السابق ذكرها أعلاه. لقد كانت اللغة بالنسبة لهم العنصر الجوهري الوحيد للشعر، فأبدعوا، بالتالي، شعراً تجريبياً ثقافيّاً مرتبطاً بالحركات الطليعيّة الأوروبية التي بقيت على السطح طوال تلك الحقبة، ووصلت إلى شعراء لاحقين.

البحث الثامن

الرواية من ١٩٣٦ إلى ١٩٧٥

مُقَدِّمَة

بدأت في إسبانيا مرحلة جديدة من تاريخ الرواية الإسبانية مع انتهاء الحرب الأهلية الإسبانية. لقد فرض انتصار جيش الجنرال فرانكو في الحرب الأهلية – كما أشرنا سابقاً – القطيعة الحادة مع التقليد السابق، وقد أدّت هذه الظاهرة التاريخيّة إلى الانشطار الثقافي الكامل. لقد دفع قلق الدولة الجديدة من أجل إبداع وتوطيد ثقافة خاصة – بعيدة كل البعد عن الحركات والنزعات السابقة – تتناسب مع أفكارها الأيديولوجية، دفعها إلى خلق أدوات تسويق ونشر مثل Vértice، El Español، La Estafeta Literaria. لقد كان الهدف من هذه المنشورات الدورية توحيد الأفكار، وإخماد الأصوات المعارضة. يبدأ التاريخ الحقيقي للرواية في مرحلة ما بعد الحرب الأهلية – بعد عقدين من عدم الاهتمام الكامل– مع سنوات الخمسينيات. واعتباراً من هذا التاريخ، وعلى الرغم من الصعوبات، والشكوك والاختبارات، ستُرسم معالم أهم وأثمن روايات هذه المرحلة.

سرعان ما يظهر كتّابٌ مقتنعون بالمهمة الاجتماعية للأدب. إن عقد الخمسينيات مرحلة مهمة جداً من تاريخ الرواية الإسبانية، فالتزام الكتّاب بالواقع الاجتماعي، ورغبتهم في تغيير هذا الواقع، ورفضهم لعدم المساواة وللظلم، تلكم أمور أقصتهم عن المظاهر التقنيّة الشكلية مقابل البساطة في الأسلوب الذي يهدف إلى التواصل المباشر والسريع. غير أن هذه البساطة لم تعنِ عدم وجود أعمال نوعية.

بدأ، مع عقد الستينيات، جهد حثيث من أجل تجديد وتجريبٍ لغوي، سيندمج فيما بعد مع الأشكال التقنيّة الجديدة، التي انتشرت من أوروبا وأمريكا. وقد تطوَّر بعض كتَّابنا الإسبان- على الرغم من أنَّ موضوعاتهم عالجت الهموم نفسها التي كانت موجودة في المرحلة السابقة- في عملية الفوران التجريبي هذه التي راحت تتغذى باستمرار، وقد كتبوا رواياتٍ طامحةً في العديد من القضايا.

١- الرواية في الداخل. سنوات الخمسينيات

انعكست النتائج التراجيدية للحرب الأهلية الإسبانيّة على التنظيمات الاجتماعية، والسياسيّة، والاقتصادية، والأيديولوجية للمجتمع الجديد. لقد أعاق الانشطار الذي نتج في الأدب - أدباء الداخل وأدباء المنفى - تطور تيارات التجديد في مرحلة ما بعد الحرب الأهلية. فالعديد من الكتَّاب ظل صامتاً أو مُتجَاهَلاً، مراقباً ومهاناً. لقد مُنع استيراد ونشر أعمال العديد من الكتاب الأجانب، الأمر الذي أدّى إلى فقدان التواصل العميق على صعيد المحيط الأدبي.

في السنوات التي تلت مباشرةً الحرب الأهلية، وللمفارقة، فإن الأمر الذي يلفت الانتباه، على الصعيد الثقافي، هو رغبة اللهو وعدم الجدّية - الواضحة خصوصاً في المسرح -، إضافة إلى العودة إلى الأشكال الكلاسيكية - على غرار الشعر كما أشرنا سابقاً- ناهيك عن تجليات النصر.

عانت الرواية، على غرار الأنواع الأدبية الأخرى، من الشح الثقافي لمرحلة ما بعد الحرب. فقد تم العزوف عن التّجديد والتّجريب الشكلي، واختفت الروايات الاجتماعية لما قبل الحرب، واتجهت الرواية نحو النزعات الجمعيّة والتقليديّة.

في ظل هذه الظروف رُسمِت معالم أول دفعة من الروائيين، وقد تألّفت هذه الدفعة من: إغناسيو أغوستي Ignacio Agustí، خوسيه أنطونيو زونزونيغي José Antonio Zunzunegui، خوسيه ماريا خيرونيا José María Gironella، كارمن لافوريت Carmen Laforet، رافائيل سانشيز مازاس Rafael Sanchez Mazas. أما الكتّاب الأكثر أهمية لهذه المجموعة، وذلك بسبب طول مسيرتهم وتنوعها، ناهيك عن النوعية المهمة لأعمالهم، فهم: كاميلو خوسيه ثيلا Camilo José Cela، ميغيل ديليبس Miguel Delibes وغونزالو تورينتي بايستر Gonzalo Torrente Ballester.

ولا بدَّ من الإشارة إلى تاريخين مهمين في هذه المرحلة، وهما عام ١٩٤٢: وهو تاريخ نشر رواية «عائلة باسكوال دوارتي La familia de Pascual Durate» للروائي كاميلو خوسيه ثيلا؛ وعام ١٩٤٥: وهو تاريخ منح الكاتبة كارمن لافوريت Carmen Laforet جائزة نادال للآداب عن روايتها «العدم Nada». تتحدث هذه الرواية التي وقعت أحداثها في مدينة برشلونة الخارجة تواً من الحرب الأهلية الإسبانية - دون تكلفٍ وتفخيمٍ في الأسلوب - عن التجارب التي وقعت لطالبة. الحماس الذي تبدو عليه الطالبة أول القصة ينتهي بإحباطٍ عميق عند مواجهة الواقع المخزي والمناخ القذر الدنيء، إضافة إلى خيبات الأمل المتتالية التي تعيشها. هذه هي المرة الأولى منذ نهاية الحرب الأهلية يعكس فيها عملٌ أدبي البؤس المادي والأخلاقي الذي يعانيه المجتمع، إضافة إلى اللا مبالاة ومرارة اللحظة. وبسبب الرقابة الحديدية على الأعمال الأدبية لتلك المرحلة، فإن القارئ للعمل لن يجد هدفاً اجتماعياً واضحاً، ولا حتى رفضاً للظروف بالعموم. لا تحتوي هذه الرواية عموماً على حكمٍ تقييميٍّ، وإنما على نظرة اندهاش إزاء ما يحدث. تبرز هذه النظرة المريرة والمؤلمة نفسها في أعمالٍ أخرى بعد الحرب الأهلية مثل: «يطول ظل السرو La sombra del ciprés es alargada ١٩٤٨» للكاتب ميغيل ديليبس Miguel Delibes.

أما الجانب الوجودي، فقد تم تسليط الضوء عليه، من خلال موضوعات كالعزلة، الإحباط، عدم التأقلم، الموت. وقد كثرت الروايات التي تُروى فيها قصص ريفيّة دموية بأبطال عنيفين مختلين عقلياً، يعانون من اضطرابات جسدية ونفسيّة وتسيّرهم شهواتهم الدونيّة. لقد احتوى هذا التيار، الذي عمَّده النقد باسم «الترويع Tremendismo»، على عمل من الطراز الأول هو «عائلة باسكوال دوارتي La familia de Pascual Duarte» للكاتب خوسيه ثيلا. وقد انضم إلى هذه الطريقة في الكتابة، بشكل عابر، العديد من الكتّاب أمثال آنا ماريا ماتوتي Ana María Matute في روايتها «أبناء هابيل Los Abel».

كانت الحرب الأهلية بالنسبة لبعض الكتّاب الموالين للدكتاتورية هي الموضوع الوحيد كما هو الحال بالنسبة لرفائيل غارثيا سيرانو Rafael García Serrano الذي قصَّ، بنبرة التعظيم، وبنية التبرير وأسلوب الانفعال، معارك وانتصارات فريق الجنرال فرانكو في أعمال مثل «الجنود المشاة المخلصون La fiel Infantería ١٩٤٣»، و«ساحة القلعة Plaza del Castillo ١٩٥١».

لقد عكست الرواية في مرحلة الأربعينيات أيضاً شعور الهروب، والنسيان للأحداث التراجيديّة الأخيرة، كما عكست رغبة حادة في اللهو والتسلية، وهكذا نشاهد الواقعية التقليدية في أعمال مثل «ماريونا ريبول Mariona Rebull ١٩٤٤» للكاتب إغناسيو أغوستي Ignacio Agustí.

وعلى الرغم من أنَّ قائمة الأعمال النوعيّة قليلة إلى حدٍّ ما، ولا تسجّل أيَّ تجديدٍ، إلا أنَّ التطور الكميّ لهذا النوع الأدبي هو حدثٌ مهم، ذلك أنّ بعض الروائيين الذين بدؤوا طريقهم حينها أمثال – ثيلا، تورينتي بايستر، ديليبس – سيصبحون فيما بعد، الخلّاقين الأساسيين للرواية في المرحلة القادمة.

١-١- رواية كاميلو خوسيه ثيلا Camilo José Cela

لقد كان نشر عمله الروائي الأول: «عائلة باسكوال دوارتي La familia de Pascual Duarte»، في العام ١٩٤٢، حدثاً أدبياً من الطراز الأول. فشهرة هذا العمل السريعة تعود إلى قوة الحبكة الروائية، وإلى أنّها ظهرت في سياق أدبيّ من الرداءة. تُروى القصة على لسان فلاحٍ من إقليم Extremadura، حُكِم عليه بالموت لأنه قتل أمه، ويروي هذا الفلاح قصته من السجن. دوافع هذا العمل التراجيدي هي الفقر، الجهل، البدائية الموروثة، وحشية وقساوة المحيط الذي يعيش فيه. الرواية نثرٌ حيويٌّ مباشر، شخصي، تعلن عن الأسلوب المستقبلي الخاص بهذا الكاتب.

١-١-١- من ترويع عائلة باسكوال دوارتي إلى رواياته الأخيرة

تحمل الرواية الثانية لثيلا عنوان «جناح الراحة Pabellón de reposo» عام ١٩٤٤، تعدُّ هذه الرواية نتاج تجربة الكاتب الحياتيَّة. تروي قصة مجموعة من المصابين بمرض السل، دخلوا في مصحَّة، وراح كل واحد منهم يروي قصة حياته. أما رواية «خلية النحل La colmena»، فستصبح العنوان الرئيسي لمسيرة الكاتب الروائية الطويلة والمتنوعة. عندما يطلب الناشر الإذن بنشر هذه الرواية في العام ١٩٤٦، ترفض الرقابة ذلك مصنِّفةً إيّاها على أنّها غير أخلاقيّة، وخلاعيّة، ولا تتسم بالاحترام. وهكذا بعد رفض هذا الطلب، تُنشر هذه الرواية بعد خمس سنوات، ولكن في بوينوس آيرس Buenos Aires. إنّه عملٌ ذو تركيبة معقدة، يتألف من ستة فصول مقسمة علىٰ شكل أحداثٍ متعاقبة، يشكّل بطل العمل محورها الأساسي. تفتقد هذه الرواية إلى خيط الحبكة وتقدّم لنا الحياة اليوميّة لمدينة مدريد ما بعد الحرب الأهليّة. إنها مدريد في عام ١٩٤٢، حيث توجد أكثر من ٣٠٠

شخصية. تقدّم لنا رواية «خلية النحل La colmena» من خلال تسلسلات مختصرة رؤية بانوراميّة مأساويّة للناس الذين يعيشون في هذه المدينة الكبيرة وعانوا من الحرب. لقد قال ثيلا عن هذه القصة إنها صورة للمجتمع رُويت «دون تحفظٍ، دون تراجيديات غريبة، دون رحمة، كما يحدث في الحياة تماماً».

أثّرت بعض التجديدات التقنية في هذه الرواية – كالبطولة الجماعية، وتقليص المكان والتركيز على الزمان – بشكلٍ لا مجال للشك فيه على الرواية اللاحقة.

في عام ١٩٥٣ عاد ثيلا ليختبر أشكالاً جديدة فكتب رواية: «السيدة كالدويل تتكلم مع ولدها Mrs. Caldwell habla con su hijo»، تنتمي هذه الرواية إلى نوع «رواية الرسالة Novela epistolar»، وفي عام ١٩٥٥ كتب رواية: «الشقراء La catira». وقعت أحداث هذه الرواية في الأراضي الفنزويليّة، ويقحم الكاتب فيها الكثير من مفردات الدول الناطقة بالإسبانية.

وبعد صمتٍ طويل ظهر الكاتب عام ١٩٦٩ في روايته: «صلوات، عيد وقداس القديس كاميلو عام ١٩٣٦ في مدريد Vísperas, festividad y octava de San Camilo de 1936 en Madrid». في هذه الرواية يثير الكاتب بطريقة دراماتيكية الأيام الأولى للحرب الأهليّة الإسبانيّة في مدريد، منضماً في ذلك، إلى التيار التجريبي الذي كان شائعاً في إسبانيا في تلك السنوات. عاد في هذا العمل ليكتب نثراً باروكيّاً، مثقلاً بتعقيدات نحوية كبيرة.

أما في روايته: «رقصة المازوركا من أجل ميتين Mazurca para dos muertos» ١٩٨٣، فنلاحظ أنَّ الكاتب قد غيَّر مكان الأحداث ليصبح في

غاليسيا Galicia، المكان الذي وُلد فيه. تحتوي هذه الرواية على منظور تاريخي، إذ تتمركز أحداث الرواية على خلفية الحرب الأهلية، إلا أنَّ زمان الرواية دائري، الأمر الذي يؤدي، بطريقة لا يمكن تفاديها، إلى تكرار الأعمال الإنسانية كما يحدث بالنسبة للقتل والانتقام.

في عام ١٩٩٤ ينشر الكاتب روايتي: «اغتيال الخاسر El asesinato del perdedor»، و«صليب القديس آندريس La cruz de San Andrés». الرواية الأولى مرتبطة بأول رواياته من ناحية حبكة الرواية المروّعة، إضافة إلى تشابه الشخصيات والرسالة الحتميّة. أما رواية «صليب القديس آندريسLa cruz de San Andrés»، فهي تروي اعتراف ماتيلدي باردوا Matilde Verdú، قصة مؤلمة لانهيار إنساني في قالبٍ خرافي حزينٍ ومرير. تقود النهاية المأسوية للرواية القارئ إلى تفاعلٍ محبطٍ وإلى تأمل شكي تشاؤمي في المصير الإنساني المنتهي إلى العدم، دون أدنى شك. أما في روايته الأخيرة – «خشب البَقْس Madera de boj» – ١٩٩٩، فالراوي يقود القارئ في رحلة عبر غاليسيا، مدينة الصيادين، والحرّاس، والسحرة، والحوريات، وصيادي الحيتان؛ إنه يروي قصص غاليسيا، ساحل الموت الذي تتقاطع فيه الشهوانية، والموت، والحياة، مسرودة وممزوجة بنبرة سخرية خاصّة بالكاتب خوسيه ثيلا.

لم يتوقف كاتبنا عند حدود الرواية فحسب، فقد كتب أنواعاً أدبية أخرى مثل الشعر والقصة القصيرة وكتب الرحلات. تجدر الإشارة في مسيرته الأدبية الطويلة إلى الطريقة التي وظّف فيها مهارته البارعة في إدارة اللغة، الأمر الذي سمح له باستخدام أكثر من نمط تعبيري. لقد لعب آخر كاتب إسباني حاصل على جائزة نوبل للآداب دوراً حاسماً في الانبعاث الجديد للرواية الإسبانية في مرحلة ما بعد الحرب الأهليّة.

٢- الواقعية الاجتماعية لسنوات الخمسينيات. الخصائص الشكليّة، وكتّاب بارزون

إن كانت رواية الأربعينيات قد تميزت بالرداءة، فإن حقبة الخمسينيات هي حقبة الذروة. وفي هذا الإطار لا بدَّ من ذكر تاريخين مهمين هما: ١٩٥١ وهو تاريخ نشر رواية «خلية النحل La colmena»، والنقلة النوعيّة للرواية تجاه القصة الموضوعيّة؛ وعام ١٩٦٢ وهو التاريخ الذي كتب فيه لويس مارتين سانتوس Luis Martín Santos روايته «زمان الصمت Tiempo de Silencio» لينتج عن ذلك انعطاف عن التيار الاجتماعي. غير أنَّ العديد من النقاد اعتبر رواية La colmena مبشِّر التيار الاجتماعي، فمع هذه الرواية فُتحت مرحلة جديدة، وساد في هذه الحقبة أدبٌ واقعيٌّ كان هدفه إظهار الواقع من خلال الملاحظة الدقيقة، وإخضاع تركيبات هذا الواقع إلى النقد. إنه أدبٌ واقعي وظيفته أخلاقية وسياسية أيضاً.

وخلال هذه السنوات تعايش كتاب الدفعة الأولى لمرحلة ما بعد الحرب الأهلية، ومجموعة من الكتاب الشباب، الذين كانوا قد أصبحوا معروفين في تلك الأثناء. بالنسبة للكتّاب الذين وُلدوا بين عامي ١٩٢٥ و١٩٣١، فقد تلقوا اسم جيل منتصف القرن «generación del medio siglo»، واسم «جيل الـ٥٥»، «generación del 55» وبين الأسماء البارزة نذكر: إغناسيو ألديكوا Ignacio Aldecoa، خسوس فيرنانديز سانتوس Jesús Fernández Santos، خوان بينيت Juan Benet، كارمن مارتين غايتي Carmen Martín Gaite، رافائيل سانشيز فيرلوسيو Rafael Sánchez Ferlosiso، خوان غارثيا أورتيلانو Juan García Hortelano، آنا ماريا ماتوتي Ana María Matute، خوان غويتسولو Juan Goytisolo، خوان مارسي Juan Marsé ولويس غويتسولو Luis Goytisolo. لقد طوَّر هؤلاء الكتَّاب قصصاً شاهدية، واقعية، ذات سلوك نقدي ورؤية موضوعيّة.

أما عن الخصائص الرئيسية للواقعية الاجتماعيّة فهي:

١- محاولة إظهار الواقع الإسباني كما هو، أي تقديم شهادة عن المجتمع.

٢- تلخيص الحدث الروائي وتقليص زمان ومكان الفعل.

٣- صورة البطل، شخصية بطل الرواية تنصهر في شخصية جماعيّة.

٤- يمكن ملاحظة تأثير التقليد الواقعي الإسباني (من غالدوس Galdós باروخا Baroja وروائيي الواقعية الاجتماعية لمرحلة ما بعد الحرب الأهلية). ومن الواقعية الجديدة للكتّاب الإيطاليين أمثال - Pavese, Silone - وكتّاب أمريكا الشمالية Dos Passos, Hemingway.

ويمكننا أن نفرّق داخل الواقعية الاجتماعية بين تيارين هما: التيار الموضوعي Objetivismo، وتيار الواقعية النقدية Realismo Crítico. التيار الأول يسجّل - كأنها كاميرا تصوير - السلوك الخارجي للفرد أو للجماعة، ولكن دون أن تقيّمه أو تتأمّله، أي دون الخروج باستنتاجات. الرواية التي وصلت إلى ذروة هذا التيار هي رواية «نهر الخاراما El Jarama» عام ١٩٥٦، للكاتب رافائيل سانشيز فيرلوسيو Rafael Sánchez Ferlosio. إنّها قصة عمّال شباب من مدريد، مسرودة بموضوعية غير معروفة حتى تلك اللحظة في أدبنا الإسباني. يتقلّص الحدث في الرواية إلى ست عشرة ساعة في يوم أحد صيفي على ضفاف نهر El Jarama. لقد عرّف الكاتب روايته على حدّ وصفه «إنّهما زمان ومكان مغلقان. عليك أن تنظر فقط إلى ما يحدث هناك». بعض الكتّاب الذين انضموا إلى هذا التيار هم آنا ماريا ماتوتي Ana María Matute، إغناسيو ألديكوا Ignacio Aldecoa، كارمن مارتين غايتي Carmen Martín Gaite، وخيسوس فيرنانديز سانتوس Jesús Fernández Santos.

أما بالنسبة للتيار الثاني، أي تيار الواقعية النقدية، فقد حاول كتّابه في رواياتهم تحريك الضمير، وشجب المظالم الاجتماعيّة. لقد كانت

أعمال خوان غويتسولو، وخوان غارثيا أورتيلانو، أمثلةً واضحة على هذا التيار. ومن الجدير بالذكر أيضاً أنَّ تيار الواقعية النقدية احتوى أيضاً على روايات ذات موضوعات مرتبطة بحياة المدينة مثل رواية «التيار العكسي La resaca» عام ١٩٥٨ لخوان غويتسولو، وروايات أخرى يتم تسليط الضوء فيها على عالم العمال، مثل: «المنجم La mina» عام ١٩٦٠- للكاتب لوبيز ساليناس؛ وعلى حياة الريف الشاقة مثل رواية «مع الريح الشرقية Con el viento solano» عام ١٩٥٦- للكاتب إغناسيو ألديكوا. تصف هذه الرواية قصة الهروب التراجيدي لغجريٍّ قتل شرطياً وهرب عبر قرى قشتالة. إن هذا التيار لا يصبُّ اهتمامه على مجتمع فقير أو إشكالي فحسب، وإنّما يشجب أيضاً الرذائل، والنفاق، ولا مبالاة طبقة البرجوازيين. لقد قدّم الكاتب غارثيا أورتيلانو صوراً قاسية جدّاً عن هذا المجتمع في روايته «صداقات جديدة Nuevas amistades» في عام ١٩٥٩، وروايته عاصفة الصيف « Tormenta de verano» عام ١٩٦٢.

غير أنَّ الواقعية الاجتماعية نُقِدَت بسبب فقرها التقني والبنائي. فغايتها البحث عن رسالة مفيدة – وفقاً لما يقول النقد- ومن أجل تحقيق هذا فإن الإجراءات الشكليّة تصبح أمراً ثانويّاً. وإن كان صحيحاً أنَّ القصة، بالعموم، نسقٌ واحدٌ وذات بنية بسيطة ولغة عامية وهادفة، فإنه ليس بالأمر القليل وجود أعمال استثنائية تفجّر تقنيات تجديدية وتضيفها إلى الرواية اللاحقة كما هو الحال في رواية «الشجعان Los bravos» عام ١٩٥٤ للكاتب خيسوس فيرنانديز سانتوسJesús Fernández Santos، ورواية «نهر El jarama» لرفائيل سانشيز فيرلوسيو Rafael Sánchez Ferlosio ورواية «الشمس العظيمة Gran Sol» للكاتب إغناسيو ألديكوا Ignacion Aldecoa.

وبدءاً من العام ١٩٦٠- كما حدث أيضاً في الشعر - فإن الواقعيّة بدأت تظهر إشارات إنهاكٍ وتعب، فما كان من بعضٰ النّقاد إلا أن طلبوا تجديداً شكليّاً سرعان ما أظهر تغييراً حاسماً. وستُنسب إلى هذا التغيير والتجديد فيما بعد، الإسهامات المهمة للروائيين الأجانب الكبار، وإلى التأثير القوي للرواية الإسبانية - الأمريكية الجديدة.

٣- سنوات الستينيات. التّجديدات الشّكلية في ميدان التقنيات الروائية. رواية زمان الصمت Tiempo de Silencio للكاتب لويس مارتين سانتوس كمَعلَم تجديديّ

سوف تظهر مع حقبة الستينيات تجديداتٌ بارزة، وخصوصاً، في حقل التقنيات الروائية. ومن أبرز هذه التجديدات:

١- إذا كانت الشخصية الجماعيّة هي مزيَّة الرواية السابقة، فإن رواية الستينيات سوف تنتج بطلها الفرديّ، الذي يُقدَّمُ لنا في صراعٍ مع محيطه، ومع نفسه أيضاً؛ إنها شخصية توّاقة إلى إيجاد هويتها؛ إنها شخصية مهزوزة ومسحوقة بسبب الظروف التي تعيشها؛ إنها شخصية محكومة بالمجتمع الظالم، غير المتطور وغير المثقف الذي تعيش فيه. وهكذا مقابل موضوعيّة الحقبة السابقة توجد الآن الذاتيّة.

٢- من المألوف على مدى القصة تعاقب شخصيات العمل المتعددة على سرد الرواية.

٣- المزج بين النقاط الزمانيّة المتعددة للعمل الروائي وتعاقب وجهات النظر.

٤- ينخفض الحوار في العمل الروائي لصالح المونولوج الداخلي.

٥- إعادة تجديد لغة الرواية واستكشاف إمكانياتها بحثاً عن نتائج جديدة.

وفي هذا الإطار، إنه من الضروري أن نذكر عمل الكاتب لويس مارتين سانتوس Luis Martín Santos «زمان الصمت Tiempo de silencio» في عام ١٩٦٢ كمَعلَمٍ تجديدي، فقد أضفى هذا العمل على الرواية الإسبانية التّغييرات التي كانت تحدث في الخارج، وذلك بسبب تأثير عظماء الرواية في الخارج، أمثال بروست Proust، جويس Joyce، كافكا Kafka، فولكنر Faulkner. لقد بدأت آنذاك مرحلة جديدة تم تسليط الضوء فيها على المظاهر الشكليّة. إن أهمية رواية «زمان الصمت Tiempo de Silencio» تكمن في طريقة المعالجة أكثر منها في الحبكة. فالكاتب يشجب حاضر البلاد - أحداث الرواية تقع في مدريد من عام ١٩٤٩- ولكنه يشجبه بأسلوبٍ متقن دون أن يتقيد بمجرد العرض الوثائقي المحض للحبكة الروائية. تُروى المغامرات التعيسة لبيدرو- طبيبٌ شاب باحث - الذي ينتهي الأمر به بفقدان الإرادة واللا مبالاة. وفضلاً عن كون الرواية نقداً للمجتمع الإسباني في كل طبقاته، فهي تأمّلٌ حول إمكانيات الكائن الإنساني في تطوير مشروع شخصي بحرية كاملة.

من أهم إنجازات رواية «زمان الصمت Tiempo de silencio» هي إعادة الأصالة الثقافية لهذا النوع الأدبي، إضافة إلى ذلك، فإن العديد من التقنيات التي استخدمها الكاتب Martín Santos، ستصبح تقنيات جوهرية ورئيسية من أجل تطور الرواية اللاحق. لقد كان الاستخدام المنظّم للمونولوج الداخلي، وإبداع الشخصيّات المتفردة، واستخدام النثر المثقل بالمصطلحات والتعابير القديمة والباروكيّة ذات المستويات التعبيريّة المتعددة من أجل التعبير عن طبقات اجتماعية مختلفة، والجمل الطويلة، وغزارة الاستطرادات، والتعليقات والملاحظات حول الأدب والفن والطب وغيرها من مصادر المعرفة، من أهم التجديدات البارزة.

٤- الحركة التجريبيّة. أسماء بارزة

لم يكن عمل «زمان الصمت Tiempo de silencio» الروائي المَعْلَم التجديدي الوحيد، وإنّما لحق به في وقتٍ قصير العديد من الإسهامات الحاسمة على خط التجديد الشكلي. وقد انضمَّ كتَّابٌ من أجيال أدبية متعددة إلى هذا التيار، وأبدعوا رواياتٍ فاعلة على غرار: «خمس ساعات مع ماريو Cinco horas con Mario» عام ١٩٦٦ للكاتب ميغيل ديليبس Miguel Delibes؛ و«معلومات الهوية Señas de identidad» عام ١٩٦٦ للكاتب خوان غويتسولو Juan Goytisolo، وأمسيات أخيرة مع «تيريسا Últimas tardes con Teresa» عام ١٩٦٦ للكاتب خوان مارسي Juan Marsé، و«ستعود إلى رخيون Volverás a Región» عام ١٩٦٨ للكاتب خوان بينيت Juan Benet، ورواية «أسطورة هرب خ.ب» عام ١٩٧٢ للكاتب غونزالو تورينتي بايستر Gonzalo Torrente Ballester. لقد أظهر الكاتب ميغيل ديليبس في روايته «Cinco horas con Mario خمس ساعات مع ماريو» قدرته على استخدام تقنيات جديدة، مثل المونولوجات المتتالية لبطلة العمل أثناء العناية بجثة زوجها، التي من خلالها، وبطريقة فوضويّة استحواذيّة، تستحضر حياتها. أما الكاتب Torrente Ballester، فقد قدّم في روايته «أسطورة هرب خ.ب» – من خلال الخيال والدعابة – عرضاً غير اعتيادي من الجرأة الروائيّة. ناوب خوان غويتسولو بدوره في روايته «معلومات الهوية Señas de identidad» وجهات النظر الروائيّة المختلفة والمتعدّدة ومازج بين مستويات مكانيّة وزمانيّة متعدّدة. أما في رواية «أمسيات أخيرة مع تيريسا Últimas tardes con Teresa» للكاتب خوان مارسي، فنلاحظ تبادل القصة الواقعية التقليديّة مسرودة من الشخص الغائب مع الشخص

المخاطب، مستخدماً بغزارة المونولوج الداخلي والعناصر الساخرة والمحكيّة، مستفيداً بذلك من تعدُّد المستويات اللغويّة، جامعاً بين اللغة العاميّة واللغة المفخّمة عن قصد.

غير أنَّ هذا الفوران التجريبي سرعان ما وصل إلى ذروته غير المتوقعة على أيدي الكتّاب الشباب، إذ إنَّ وجود عناصر وهميّة، خياليّة وعبثيّة تعمّق في مسار الرواية غير الواقعية. وإذا كانت الرواية قد حافظت، حتى ذلك الوقت، على مكانٍ مميز للحبكة وللنص، فالآن تسود قصة فكرية وشكليّة موجَّهة للأقلية نقلت اهتمامها نحو اللغة، مستغنية بذلك عن التاريخ تقريباً؛ وقد راح بعض النقاد إلى تعريفها على أنّها ضد الرواية Antinovela. ومن أبرز روّاد الرواية التجريبية نذكر: رامون هيرنانديز Ramón Hernández، أنطونيو ف. مولينا Antonio F. Molina، بيدرو أنطونيو أوربينا Pedro Antonio Urbina، فيثنته مولينا فويكس Vicente Molina Foix وخوسيه ليفا José Leyva. غير أنَّ أوج هذه الحركة لم يدم طويلاً، ومهما يكن من أمر فإنَّ التجديد فيها وصل إلى حد التفرد في عناوين الروايات أيضاً، وكأمثلةٍ بارزة على ذلك: «الأسد الذي خرج مؤخراً من صالون الحلاقة El león recién salido de la peluquería» عام ١٩٧١ للكاتب أنطونيو فيرنانديز مولينا Antonio Fernández Molina، «الثور في المسلخ El buey en el matadero عام ١٩٦٦» للكاتب رامون هيرنانديز Ramón Hernández و«العشاء العاري Cena desnuda عام ١٩٦٧» للكاتب بيدرو أنطونيو أوربينا Pedro Antonio Urbina.

مما لا شك فيه أنَّ المحاولات المهمة في هذا التيار قد كثرت، ولكن الإنجازات الحاسمة كانت قليلة، فسرعان ما نلاحظ تحديثاً على التقنيات التجريبية. تشهد سنوات الستينيات بدورها عودة الرواية إلى الطرق التقليدية وإلى التاريخ، وإلى الطرائف التي ستصبح من جديد محور القصة.

خاتمة

أنتجت الحرب الأهلية الإسبانية انقساماً واضحاً في الأدب الإسباني: - أدباء الداخل؛ وأدباء المنفى - كما أنّها أعاقت التيارات التجديدية لمرحلة ما قبل الحرب الأهلية. خلال سنوات الأربعينيات، أنتجت العديد من الظروف - من بينها الرقابة - أزمة عدم تواصل ثقافي عميق؛ فتطورت الرواية نحو النزعات التقليدية والمتعارف عيلها. وعلى الرغم من قلة الأعمال الروائية النوعيّة، إلا أنَّ التطور الكمي للرواية كان خطوةً مهمةً في الأدب الإسباني.

كانت لنشر رواية «عائلة باسكوال دوارتي La familia de Pascual Duarte» في العام ١٩٤٢ للكاتب خوسيه ثيلا أهميةٌ كبيرة؛ فلم تقتصر أهمية هذا العمل على مجرد تدشين تيار أدبي جديد هو الترويع فحسب، ما حدث أنَّ كثيراً من الكتّاب ساروا على هداه. ولم يكن هذا الحدث وحيداً، ففي العام ١٩٤٥ افتتحت رواية «العدم Nada» لكاتبتها كارفن لافوريت التيار الوجودي الذي سيعبّر عن العزلة، والإحباط، والبؤس الأخلاقي والمادي لإسبانيا في تلك الفترة. ومهما يكن من أمر، فإن الرواية في تلك الحقبة عكست أيضاً رغبة في الطيش واللهو، ونسيان الأحداث التراجيدية، وهكذا ظهرت واقعية تقليدية تحتوي على هذه النبرة من اللا مبالاة وعدم الأهمية. أما عن تيار الدفاع والمديح عن نظام الحكم المطلق الجديد وأفكاره، فقد كان له أيضاً كتّابه وقرَّاؤه.

اتخذت الرواية الإسبانية في عقد الخمسينيات اتجاهاً جديداً، ففي العام ١٩٥١ نُشرت رواية «خلية النحل La colmena» للكاتب خوسيه ثيلا، فكانت هذه الرواية بمثابة نقلة نوعية تجاه القصة الموضوعية. لقد قام أدباء جيل منتصف القرن بتطوير واقعية اجتماعية في نزعتيها الأدبيتين: - الموضوعيّة والواقعيّة النقديّة- وذلك بغية هزّ الضمير والمشاعر، وشجب المظالم الاجتماعية. وعلى الرغم من نقد التقنيات والبنية الفقيرة لهذا التيار، إلا أنّه قدّم إنجازات جديدة مثل إبداع شخصية البطل الجمعي، إضافة إلى تقليص

المكان - الزمان في الرواية، ناهيك عن الموضوعية. تلكم كانت إنجازات أثَّرت على الرواية اللاحقة.

ظهرت في عقد الستينيات تغيُّرات جوهرية، خصوصاً على صعيد الجوانب التقنية، وقد كان ذلك بتأثير كتّاب وأدباء الخارج أمثال - Proust، Kafka، Joyce، Faulkner-. لقد تشرَّبت رواية «زمان الصمت Tiempo de silencio» عام (١٩٦٢) للكاتب لويس مارتين سانتوس تأثيرات التيارات الجديدة كلها، لتصبح فيما بعد عملاً حاسماً في مسيرة تطور الرواية اللاحقة. لقد قدَّمت هذه الرواية رؤية مؤلمة ومحزنة عن الحياة الإسبانية، غير أنه لا يوجد بطلٌ جمعيٌ كما هو الحال في الواقعية الاجتماعية، بل أصبح بطل العمل فرداً محدّداً. لقد كانت شخصيات الأعمال متنوعة اقتصادياً، اجتماعياً وثقافيّاً، إنّها ضحيّة الظروف التي تعيشها. وهكذا، في أقل من خمس سنوات، ستتبع رواية «زمان الصمت Tiempo de silencio» روايات ستصبح فاعلة في مسار حركة التجديد الروائي. ويقوم كتّاب من أجيال سابقة أمثال: ديليبس Delibes، تورينتي بايستر Torrente Ballester، خوان غويتسولو Juan Goytisolo، خوان مارسي Juan Marsé، والعديد غيرهم؛ بكتابة طرقٍ جديدة على غرار المونولوج الداخلي، النظرة المتعددة، الدعابة بكل تنوعاتها - السخرية، المحاكاة والتهكم - إضافة إلى مستويات التعبير اللغوية المختلفة. ومهما يكن من أمر، فإن نزعة التجريبية هذه ستتحول، على أيدي كتّاب أكثر شباباً، إلى نوع من القصة موجَّهٍ إلى أقلية فكرية، وستكون خالية تقريباً من التاريخ وتسلسل الأحداث، مركزةً اهتمامها في ذلك على اللغة.

البحث التاسع

المسرح من ١٩٣٦ إلى ١٩٧٥

مقدمة

١- بانوراما المسرح منذ عام ١٩٣٦

١-١- المسرح في ظل الدكتاتورية. سنوات الأربعينيات

٢-١- مسرحيّو سنوات الخمسينيات

٣-١- الواقعية الوجودية والاجتماعيّة.

١-٣-١- أنطونيو بويرو باييخو Antonio Buero Vallejo، مسيرته الدراميّة.

٤-١- كتّاب المسرح اللاحقون لعام ١٩٦٠. المرحلة الأخيرة للمسرح في ظل الديكتاتوريَّة

٥-١- المسرح الإسباني الجديد.

١-٥-١- فرنسيسكو نيبا Francisco Nieva. الانتهاك والتجريب.

خاتمة.

مُقدّمة

عانى المسرح، الذي كان محكوماً بفقر الوسائل ومطارداً من قبل الرقابة، من واحدة من أكبر نكساته خلال السنوات العشر التالية للحرب الأهلية الإسبانية. فقد كانت الصعوبات الاقتصادية، وعدائية نظام فرانكو، ومناخ الرقابة الاجتماعي الخانق، الذي ألغى كل إمكانيات التعبير، بعض الأسباب التي أدت إلى حالة الطلاق بين المهتمين من جانب الجمهور من جهة، وبين ما استطاعت أو ما أرادت أن تقدمه الفرقة المسرحيّة. لقد كانت السوقية والهرب من العلامات السائدة فيما يتم عرضه. غير أننا إذا أردنا أن نتأمل قليلاً في ظروف البلد، فسنسأل أنفسنا: أيّ نوعٍ من القلق والاهتمام يمكن أن يوليه شعبٌ جائع خائب الأمل إزاء الفن المسرحي؟ وماذا يمكن أن يُنتظر غير الدرجة الدُّنيا من السوقيّة والذوق الرخيص من تلك المجموعات الخاصة المدعومة في ظل الامتيازات الرسمية؟

لقد كان على المسرح في مطلع دكتاتورية فرانكو أن يعكس مبادئ وأفكار الفاشية التقليدية والكاثوليكية للنظام الجديد، إضافة إلى ذلك، كان عليه أيضاً، أن يعكس خطابيته ذات القيم الأبدية التي تضمَّنت أيضاً العودة إلى تاريخه البطولي والإمبراطوري. وهكذا تم إبداع مسرح التمجيد الوطني من خلال أعمال ذات طابع تاريخي تناولت البطولة والعظمة لشخصيات تاريخية. كذلك تم إعادة إحياء المسرحيات الدينية، والمسرح الرمزي - الشعريّ، وخصوصاً كوميديات الهروب، العاطفية، الميلودراما، البكاء، إضافة إلى الفلكلور بكلِّ أصنافه: الفلمنكو Flamenco، والرفى revista، والزارزويلا zarzuela. لقد كان هذا النوع من المسرح هو الوحيد الممكن، وذلك بسبب القمع الذي تمَّت ممارسته من قبل الرقابة التي كانت تعمل باسم الأرثوذكسية والعادات الجيدة اللتين منعتا قسماً جديراً بالاعتبار من الموضوعات والقضايا الدراميّة.

غير أنَّ مؤشرات الاهتمام الأولى تأخَّرت ما يقارب عشر سنوات لكي تشقَّ طريقها. إن إعادة إحياء أدبنا الدرامي، كما سنرى لاحقاً، سواءً أكان من حيث النوعيّة، أم من حيث استقباله من قبل الجمهور، قادها الدراميُّ أنطونيو بويرو بايخو Antonio Buero Vallejo في أكتوبر من عام ١٩٤٩، مع عرض عمله الأول «قصة درج Historia de una escalera».

١- بانوراما المسرح منذ عام ١٩٣٦

ظل المسرح في إسبانيا العام ١٩٣٦ النشاط الثقافي والفني الرئيسي. أما تطوره فقد كان مختلفاً، وذلك لاعتماده على النظام الإداري والاقتصادي بدرجة أكبر من الأنواع الأدبية الأخرى، إضافة إلى الوضع السياسي والاجتماعي للبلد. كان مديرو الفرق المسرحيّة غير ميالين بشدة إلى المغامرة بأعمال درامية تجديدية يُشكُّ في نجاحها، فلذلك راحوا يضعون في لوحات الإعلانات تلك المسرحيات التي تحظى بذوق الجمهور البرجوازي المحافظ غير المستعد للتغيير، وأما التجديدات التي حصلت – سواء على صعيد النزعات الدراميّة أم المشهدية (المتعلقة بالمشهد)- في المسرح الأوروبي في مطلع القرن العشرين، فقد كانت مجهولة في إسبانيا من قبل قطاع واسع من الجمهور. ومع اندلاع الحرب الأهلية، كانت لوحات الإعلان ممتلئة بالميلودراما، والمقاطع الساخرة، والكوميديات الخفيفة، والمسرحيات السوقية Astracanes[1]، والزارزويلا. إلخ. إلى هذا النوع من المسرح انضمَّ كتَّاب مثل مونيوز سيكا Muñoz Seca، الأخوين آلفرو كينتيرو Álvaro Quintero، إدواردو ماركينا Eduardo Marquina، مانويل ماتشادو Manuel Machado، خوسيه ماريا بيمانJosé María Pemán.

كانت تُمثَّل في الجانب الجمهوري، مع بداية الحرب الأهلية، مسرحيات ذات طابع تقليدي، ولكن سرعان ما ظهرت مسرحيات مناسبة للظروف التاريخية – السياسيّة، التي ركَّزت انتباهها على التقدّم الذي أنجزه المجتمع

---

(١) انظر معجم المصطلحات في نهاية الكتاب.

الإسباني منذ إعلان الجمهورية الثانية La República II. أما عن الفرق المسرحيّة مثل فرقة «المهمات التعليميّة Misiones Pedagógicas»، والفرق المتنقلة لاتحاد الكتاب والفنانين الثوار، والمسارح الجامعيّة مثل: La Barraca التي يديرها فيدريكو غارثيا لوركا؛ El Búho والتي أدارها ماكس أوب، إضافة إلى المسرح الجامعي الكتالوني ومسرح العرائس بالتنسيق مع الشاعر رافائيل ألبيرتي، فقد قدَّمت هذه الفرق جميعها مسرح الحرب بعد أن بسَّطته وعرضته على الجبهة. ارتبطت بهذه الفرق المسرحية أسماء كتَّاب من بين العديد منهم نذكر: أنطونيو ماتشادو Antonio Machado، ماكس أوب Max Aub، رافائيل ألبيرتي Rafael Alberti، ماريا تيريسا ليون María Teresa León، وميغيل هيرنانديز Miguel Hernández.

مع انتهاء الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٩، كان المسرح الإسباني الحقيقي خارج البلد. بعد اغتيال لوركا، وموت فايي إنكلان، وميغيل دي أونامونو عام ١٩٣٦، إضافة إلى اغتراب دراميين أمثال ماكس أوب، رافائيل ألبيرتي، ألخاندرو كاسونا، بيدرو ساليناس؛ إضافة إلى مصمّمي ديكور ومخرجين وكتَّاب دراما أمثال مارتينيز سيرا Martínez Sierra، ثيبريانو ريفاس شيريف Cipriano Rivas Cherif، مارغريتا سيرغوا Margarita Xirgua، تحوّل المسرح إلى أداة ترويج لخدمة الطرف المنتصر.

١-١- المسرح في ظل الديكتاتورية. عقد الأربعينيات

اعتباراً من انتصار فرانكو في العام ١٩٣٩، غابت عن المشهد الإسباني أية محاولة للتجديد، للتحديث وللتجريب بصبغة طليعيّة، ليتطور في مقابل هذا مسرح رسمي هشٌ استحقَّ الذكر لمجرد كونه منهجاً فحسب. وقد تم وضع معيار خاص لرقابة المسرح، والصحافة، والراديو، ووسائل التواصل الأكثر شيوعاً في مرحلة ما بعد الحرب، لقد عنى هذا أنَّ الرقابة ستكرس اهتمامها لأن يعالج المسرح موضوعات محدّدة –

وليس أشياء أخرى –، وأن يعزّز المبادئ والأفكار التي توحيها الحركة الوطنية El Movimiento Nacional. لقد كان حاجز الرقابة، بالنسبة للعديد من الدراميين، عصيّاً على الاجتياز.

مع بداية العقد الأول لسنوات ما بعد الحرب، وبفقر الوسائل والأدوات، الذي يبعث على الأسى، لعب المسرح دوراً هامشياً في الحياة الثقافية للبلد. لقد قُدِّمت أعمالٌ تناولت الهروب، التقليد، التعظيم الوطني والكوميديا الخفيفة. لقد كان الأمر متعلقاً بميلودراما، مسرح دعاية، الزارزويلا، أي، وسائل لترويج المسرح الوطني للحرب، الذي تزامن مع مسرح سائدٍ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والذي تأسَّس – كما مرَّ معنا آنفاً – على الكوميديا البرجوازية للكاتب خاثينتو بينابينتي Jacinto Benavente وتابعيه، وعلى المسرح الشعري لـــ إدواردو ماركينا Eduardo Marquina، وعلى الكوميدية السلوكية، والمقاطع الساخرة للأخوين آلفريز كينتيرو Álvarez Quintero، وكارلوس أرنيتشيس Carlos Arniches. وإلى جانب هؤلاء ظهر دراميّون كانوا قد بدؤوا مهنتهم قبل اندلاع الحرب، إضافة إلى غيرهم من الدراميين. لقد امتد النجاح الجماهيري لهؤلاء الدراميين على مدى ثلاثة العقود التالية للحرب. نذكر من هؤلاء الدراميين: خواكين كالبو سوتيلو Joaquín Calvo Sotelo، ميرثيدس بايستيروس Mercedes Ballesteros، لويس إسكوبار Luis Escobar، أغوسطين دي فوكسا Agustín de Foxá، كلاوديو دي لا توري Claudio de la Torre، خوسيه ماريا بيمان José María Pemán، خوان إغناسيو لوكا دي تينا Juan Ignacio Luca de Tena، وسرعان ما انضمَّ إليهم آنخل زونييغا Ángel Zúñiga، إيميليو روميرو Emilio Romero، أنطونيو خيمينيز أرناو Antonio Jiménez Arnau، ألفونسو باسو Alfonso Paso إضافة إلى العديد غيرهم.

لقد تمَّ إبداع مسرح كرّس جلَّ اهتمامه للماضي من أجل إعطائه شكلاً مثالياً، وقد دافع هذا المسرح بشكلٍ مفخّم عن القيم الخالدة، والمبادئ الوطنية، والأفكار والعقائد الكاثوليكية والمتمسكة بالتقليد، وكان خوسيه ماريا بيمان José María Pemán من أبرز ممثلي هذا المسرح. وكانت توجد، إلى جانب هذا، محاولاتٌ لإعادة بعث المسرح الديني، إلا أنَّ كوميديا الهرب كان لها النجاح الأعظم بين الجمهور. لقد كانت عبارة عن مسرحيات تفتقر إلى أية طموحات، عبارة عن خليط من الميلودراما وقصص خرافية بين الخير والشر، مثل تجارة فاسدة نجد جميع المستثمرين مستعدين لتمويلها. إنَّ هذا معناه أنَّ المسرح الذي لقي قبولاً في فترة ما بعد الحرب، كان مسرحاً متدنّي النوعيّة، يتناسب مع أعمال ذات نوعية أدبية رديئة: لقد كان عبارة عن مخزون مؤلَّف من العروض الفلكلورية والتنوعات الأخرى، مثل الزارزويلا، الرفى، وتمثيليات ذات ذوق سيئ، والكوميديا الهابطة وتمثيليات مسرحيّة أخرى.

٢-١- دراميّو سنوات الخمسينيات

بعد حقبة طويلة من السُبات عرضت مسرحية «قصة درج Historia de una escalera» للكاتب أنطونيو بويرو بايخو Antonio Buero Vallejo في عام ١٩٤٩، لقد كانت هذه المسرحية بمثابة إعادة إحياء للأدب الدرامي الإسباني. وقد تلت هذه المسرحية أعمال على غرار: «الرقصة El baile» للكاتب إيدغر نيفيي Edgar Neville، و«ثلاث قبعات مكسيكية Tres sombreros de copa» للكاتب ميغيل ميورا Miguel Mihura، – المسرحيتان في عام ١٩٥٢- إضافة إلى «فرقة للموت Escuadra para la muerte» عام ١٩٥٣ للكاتب ألفونسو ساستري Alfonso Sastre، وقد اعتبرت هذه المسرحيات بمثابة دعائم لتلك المسرحية الذروة.

وقد قسّم النّقاد الكتَّاب الدراميين في تلك الفترة الزمنية إلى مجموعتين: حرَّاس التقليد، والمقصود بهم أولئك الذين استمروا في المسرح البرجوازي للكوميديا؛ والمجدِّدون.

بالنسبة للمجموعة الأولى فقد طورت دراما الجدل، وكوميديا الكاتب بينابينتي[1]، والمقاطع المسرحية السلوكية الساخرة، أي تلك النزعات التي كانت قائمة في إسبانيا قبل الحرب الأهلية والتي كانت مؤلفة من كوميديات ثانوية الأهمية، ومن صورٍ مبسطة عن المجتمع. لقد كانت عبارة عن دراما ذات مغزى عقائدي، انحيازي، تحتوي على مكونات وجدانية ميلودراميّة. كان من أبرز الورثة لمسرح بينابينتي هذا José María Pemán خوسيه ماريا بيمان، خواكين كالفو سوتيلوJoaquín Calvo Sotelo، وخوسيه إغناسيو لوكا دي تينا José Ignacio Luca de Tena.

إلى جانب ورثة التقليد، كانت هناك مجموعة من الدراميين المجددين الذين استمدوا تجديدهم من جمالية الحركات الطليعيّة، وكتبوا كوميديا هروب جميلة وجدانية ذات هزل لاذع ورزين، تلامس، في كثير من المناسبات، العبثيّة. يبرز بين هؤلاء المجددين إيدغر نيفيي Edgar Neville، خوسيه لوبيز روبيو José López Rubio، وفيكتور رويز إيريارتي Víctor Ruiz Iriarte. لقد كان الأمر قائماً على أساس مسرحٍ يقلق من أجل إنجاز عمل جيد، ويهتم بالحوارات ويُستخدم كبنيات مشهدية طقوسية، إنه مسرح يتفادى المواجهة مع الواقع الاجتماعي والسياسي، ويهرب من الصراعات مستخدماً السخرية لتجاوز هذه الصراعات. لقد صنّف بعض النقاد هذا المسرح على أنه مسرحٌ مثير للدهشة والإعجاب؛ ومهما يكن من أمر فإن الكليشة في هذا المسرح كان لها نجاحٌ كبيرٌ، وكثيراً ما كانت تُكرَّر.

إلى جانب هاتين المجموعتين كانت هناك مجموعة من الدراميين التجديديين، الذين كانوا، ربما، الأكثر أهميّة وإمتاعاً في فترة الخمسينيات. فقد أعاد دراميّو هذه المجموعة نزعة السخرية على أساس الفكرة غير الواقعية

---

(١) لقد أطلق على هذا المسرح الكوميدي اسم «مسرح بينابنتينو Teatro benaventino» نسبة إلى الكاتب المسرحي الذي ورد معنا سابقاً خاثينتو بينابنتي Jacinto Benavente.

والعبثية، والتي تعود أصولها إلى جذور الجرأة الطليعية الشكلية. إنها سخرية عبثية تحطم قواعد الواقعية والعقلانية، وهي في هذا لا تزعم نشر فكرة أو مبدأ، كما أنها لا تزعم نقد أو هجاء العادات الاجتماعية. إن هذه الدعابة التي بدأت في مجلات ما قبل الحرب الأهلية – Buen Humor, Gutiérrez – ثبتت أقدامها وتطورت لتشمل المجلات التي نشأت فيما بعد على يد ميغيل ميهورا مثل – La ametralladora، La codorniz – ومجلات شبيهة. من أهم مجددي دراما الدعابة إنريكي خارديل بونثيلا Enrique Jardiel Poncela، وميغيل ميهورا Miguel Mihura.

أما إنريكي خارديل بونثيلا Enrique Jardiel Poncela (من مواليد مدريد ١٩٠١-١٩٥٢) فقد طوّر دعابةً كان مصدرها المسرح العبثي Teatro de absurdo. وقد اعتمد، في أعماله ذات النجاح العظيم، على تجديد الكوميديا، ليبدع في ذلك هزلاً عبقرياً مكوّناً من الخيال واللا عقلانية. إذ إنَّ اللا عقلانية – وفقاً لما كان يقول – كانت تجذبني وتأسرني؛ وبهذا الشكل، إن ما تحتويه أعمالي من العقلاني قد بنيته دائماً كنوع من الاعتراف والتوازن مع بعض الاشمئزاز. بالنسبة لأعماله ما قبل الحرب الأهلية نذكر «لديك عينا امرأة فظيعة Usted tiene ojos de mujer fatal» (١٩٣٣)؛ وأعماله ما بعد الحرب نذكر منها «زوج الذهاب والإياب Un marido de ida y vuelta» (١٩٣٩)، «إيلويسا في ظل شجرة اللوز Eloísa está debajo de un almendro» (١٩٤٠) و«نزلاء البيت غير المسكون Los habitantes de la casa deshabitada» (١٩٤٢)، فقد تميزت جميعها باحتوائها على المواقف غير المنطقية، وعلى عبقرية في عرضها وطرحها، إلى درجة أنها حتى يومنا هذا، لا تزال تحظى بجمهور ونقد كبيرين.

غير أنَّ كاتب المسرح الأبرز بعد الحرب الأهلية كان ميغيل ميهورا Miguel Mihura (من مواليد مدريد ١٩٠٥-١٩٧٧). لقد أبدع ميهورا هزلاً جديداً قائماً على تحطيم النسق المنطقي. لقد كانت جرأته تثير الضحك

والدهشة، لأنها تحتوي بالضبط على الشيء غير المنتظر والمتنافر مع ظهوره في وسط منطقي معين. كان هدفه محاربة السطحي المبتذل، فقد بدأ مسيرته بمسرحية «ثلاث قبعات مكسيكيةTres sombreros de copa» (١٩٣٢)، التي لم تُفهم جيداً، لذلك لم يستطع أن يكتب بعدها إلا بعد مرور عشرين عاماً. إن كاتبنا سيعترف، بعد مرور وقت ليس بالقصير، وبشيءٍ من المرارة، أنه قرّر أن يمارس العهر، أي أن يقيم مسرحاً تجارياً، أو استهلاكياً متاحاً أمام عقول جميع المستثمرين، الممثلين والممثلات والجمهور البرجوازي الذي، لسببٍ ما، لا يريد أن يُحطم رأسه بعد أن يغلق باب التجارة.

ولكن من الجدير بالذكر أنه بعد مسرحيته «ثلاث قبعات مكسيكية Tres sombreros de copa» نلاحظ بوضوح، افتقار أعماله إلى النّوعية، لتصبح في هذا مزيجاً بين الكوميديا السلوكية ودعابته الخاصّة؛ إنه مسرح يميل إلى الاتفاق الجمعي، ولكن دون أن تنقصه الدعابة غير المنطقية والعبقرية الخاصة بكاتبها. إن أعمالاً مسرحية على غرار: «ماريبيل والعائلة الغريبة Marbiel y la extraña familia» (١٩٦٠)، و«نينيتي ورجل من مورثيا Ninette y un señor de Murica» (١٩٦٤)، أظهرت، وعلى الرغم من قيودها، قدرة الكاتب على كتابة حبكات مدهشة، مسبغاً في هذا طابع العظمة على أنواع مثل «مسرح المهزلة Comedia de enredo»، «الفودوفيل Vaudeville»[1] والمسرح البوليسي.

٣-١- الواقعية الوجودية والاجتماعية

مع العرض الأول لمسرحية «قصة درج Historia de una escalera» في العام ١٩٤٩ للكاتب أنطونيو بويرو بابيخو Antonio Buero Vallejo، وحتى سنوات الستينيات، أصبح التيار الواقعي، الذي يقوم على عكس والتأثير

(١) الفودوفيل: الملهاة وهي مسرحية هزليّة خفيفة.

في مجتمع ذلك الزمان، هو التيار السائد على جميع الأنواع الأدبية، بما فيها المسرح أيضاً. إنه مسرح معارض، محتج ورافض، ضد البرجوازية، ملتزم بالصراع ضد الفرانكوية. عكس مسرحيّو هذا التيار الواقع بشكل نقدي، دون أن ينسوا أنه يحتوي على موضوعات محرمة مثل الجنس، الدين، نظام فرانكو، الكنيسة، الجيش، الإجهاض، الطلاق.. إلخ، يجب تجاهلها أو تفاديها، كي لا تصطدم بحاجز الرقابة. لقد كان الأمر يتعلق بواقعية تعليمية تعكس شعوراً تراجيدياً مزدوجاً للحياة -شعور اجتماعي وآخر وجودي- وكان، شكليّاً، قليل التّجديد، على الرغم من وجود جهد كبير لبناء حبكات محكمة الصنع، تحتوي على تسلسل منطقي. لقد مارس هذا المسرح الواقعي الرقابة على فقر وشقاء طبقة البروليتاريا: استثمارتهم، النفاق الأخلاقي للطبقات الحاصلة على امتيازات، القمع. بالنسبة للشخصيات، فعلى الرغم من تطورها السيكولوجي في العمل، إلا أنّها ترمز إلى الصراعات الموجودة في المجتمع، كما أنها تعبّر عن شعور الفشل الشخصي، والألم الوجودي لوجود الإنسان المنتهي إلى العدم. ممّا لا شك فيه أنّ كلاً من جون بول سارتر Jean Paul Sartre، وألبرت كاموس Albert Camus قد مارسا تأثيراً بارزاً على تطور الواقعيّة الإسبانيّة. أما عن المسرحيين الأوائل لهذه النزعة فهم أنطونيو بويرو باييخو Antonio Buero Vallejo، ألفونسو ساستري Alfonso Sastre وخوسيه ماريا دي كينتو José María de Quinto.

١-٣-١- أنطونيو بويرو باييخو Antonio Buero Vallejo. مسيرته الدراميّة.

أنطونيو بويرو باييخو (من مواليد Guadalajara ١٩١٦- مدريد ٢٠٠٠)، درس الفنون الجميلة، ولكنّ مواهبه المسرحية استيقظت بعد الحرب الأهليّة. في عام ١٩٤٩ ترشح لجائزة لوبي دي فيغا Lope de Vega عن عملين هما «في الظلمة المتوهجة En la ardiente oscuridad»، التي وصلت

إلى النهائي، ومسرحية «قصة درج Historia de una escalera»، التي حصلت على الجائزة. العرض الإرشادي للمسرحية - والذي وصل إلى ١٨٧ عرضاً- كان حدثاً مهماً جداً، فقد عنى، بالإضافة إلى الإعلان عن كاتب جديد، عودة ظهور المسرح النقدي من جديد.

ينزع مسرح الكاتب الإسباني أنطونيو باييخو نحو الرغبة في عرض الكائن الإنساني وقيوده المؤلمة، توقه إلى الحرية، البحث عن السعادة، البحث عن الحقيقة، غير أنَّ هذا كله يصطدم بالظروف المحددة التي يعيش فيها. يواجه بويرو هذه التراجيديا الإنسانية تارةً من جهة وجودية؛ - عاكساً تأملاته حول الحالة الإنسانية، بما فيها من آمالٍ واحباطات - وتارةً أخرى من جهة اجتماعية، رافضاً في هذا المظالم بالمعنيين الأخلاقي والسياسي. وعلى الرغم أنه في مسرحياته يعوّل على التقنيات الواقعية، إلا أنّها في الوقت نفسه، مليئة بالمعاني الرمزية؛ وقد كان العمى أحد هذه الرموز الجوهرية- إضافة إلى الكثير من المعايب الجسدية والنفسية - التي، وكما يقول الكاتب نفسه، تمثّل قيود الحالة الإنسانية.

يمكننا الإشارة، في مسيرة أنطونيو بويرو الأدبية، إلى ثلاث مراحل. الأولى - حتى العام ١٩٥٥- تلخص في عملين أساسيين: الأول هو «قصة درج Historia de una escalera»، وهي دراما وجودية واجتماعية، تتحدث عن قصة ثلاثة أجيال لجيران متواضعين يشهدون كيف يحطِّم الزمن آمالهم، وهم عاجزون عن الخروج من الحياة الوضيعة والضيقة التي يعيشون. بالنسبة للمسرحية الثانية، «في الظلمة المتوهجة En la ardiente oscuridad» (١٩٥٠)، فهي تروي قصة أشخاص عميان يوجدون في حالتين وجوديتين، فإما أن يقتنعوا بالواقع ويخلقوا عالماً خيالياً، ولكنه عالم سعيد، أو أن يكونوا واعين لآلامهم وللمظالم، فيتقبلونها ويتمرَّدون عليها.

كتب بويرو في المرحلة الثانية لمسيرته بعض الدراما التاريخية مشيراً في ذلك، وبطريقة غير مباشرة، إلى إسبانيا الحاضر. إن مسرحيات

مثل «حالم من أجل القرية Un soñador para un pueblo» (١٩٥٨) والتي تتحدث عن Esquilache[١]، ومسرحية «Las Meninas» (١٩٦٠) التي تتحدث عن علاقات بيلازكس Velázquez[٢] مع السلطة في القرن السابع عشر، هي تأملات تاريخية تحاول الإضاءة على الحاضر. تبرز أيضاً في هذه المرحلة الثانية مسرحية «المنور El tragaluz» (١٩٦٦)، وهي من أكثر المسرحيات حرفية، يقدّمها الكاتب على أنّها خيال علمي. تروي قصة رجل وامرأة يعيشان في قرن افتراضي، ويتوجهان إلى المشاهد لكي يخبراه عن نتيجة البحث؛ إنهما يعيدان رواية أحداث قصة وقعت أحداثها في مدريد ما بعد الحرب الأهليّة. بهذا الشكل، يصبح الحد الفاصل بين العالم الواقعي الموضوعي والعالم الذاتي ضبابياً. الموضوع الرئيسي لهذا العمل الدرامي هو عدم تماسك البطل ، والظروف التراجيدية التي تنتج عن هذه الحالة.

تتألف المرحلة الأخيرة من مسرحيات مثل «المؤسّسة La fundación»، والتي تروي أحداث بعض السجناء السّياسيين الذين يتأملون حول مثاليّة الحرية، والالتزام، والصراع من أجل اجتياز العقبات. أما مسرحية «القصة المزدوجة للدكتور فالمي La doble historia del doctor Valmy»، والتي كتبت في العام ١٩٦٤، فهي تعالج موضوع العذاب، وقد عانت هذه المسرحية من مشكلات كبيرة مع الرقابة، وعرضت لأول مرة في إنكلترا، بعد أربع سنوات من كتابتها؛ مسرحية «الانفجار Detonación» (١٩٧٧) هي دراما تراجيدية، وانتحار شخصية العمل Larra هو نتيجة

(١) الماركيز دي إسكيلاتشي Marqués de Esquilache: سياسي إسباني من أصل إيطالي. كان في عهد كارلوس الثالث وزير الحرب والمالية. أصدر العديد من القوانين الإصلاحية الاقتصادية بهدف فصل الدين عن السلطة المدنية. (المترجم).

(٢) Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (١٥٩٩-١٦٦٠): رسام إسباني شهير من أشهر لوحاته Las Meninas. (المترجم).

الظرف التاريخي والسياسي الذي عانى منه. وبعد مرحلة الانتقال السياسي Transición política، تطرق بويرو إلى الموضوعات ذات الطبيعة الواقعية لإسبانيا الديمقراطية: الإرهاب، والمخدرات، مضاربة البورصة، والبطالة. إن مسرحية «الموسيقا القريبة Música cercana» (١٩٨٩) هي شاهدٌ اجتماعيٌ واضح.

تجدر الإشارة إلى أنَّ الكاتب أنطونيو بويرو وقع في جدالٍ شهير مع الكاتب ألفونسو ساستري Alfonso Sastre. إذ رفض هذا الأخير الإمكانية الشرعية للإشارة إلى الواقع الإسباني بطريقة مخفيّة، محافظاً على المظهر الخارجي؛ بينما أصر بويرو، بدوره، على فكرة الاستغلال الثمين لأيّة ثغرة تتركها رقابة نظام فرانكو، وذلك للتعبير وإمكانية العرض. في الواقع لقد تمكن بويرو من تحقيق ذلك، وقد وصل ليصبح الكاتب المسرحي الأكثر احتراماً وشهرةً من قبل الجمهور والنقد.

إنَّ كل مسرحية جديدة للكاتب أنطونيو بويرو هي تجريبٌ شكليٌ، يحققه دون إثارة ضجة أو غلبة، ويكيّفه مع أعراف المسرح التجاري. هذا هو مفتاح النجاح: التجديد دون الانقطاع مع القوانين المتوافق عليها.

٤-١- المسرحيّون اللاحقون لعام ١٩٦٠. المرحلة الأخيرة للمسرح في ظل الدكتاتورية

كان توطيد الواقعية الاجتماعية في المسرح خطوة متأخرة بالنسبة لبقية الأنواع الأدبية. وقد ظهرت في ظل كل من بويرو Buero وساستري Sastre – في حقبة الستينيات – مجموعة من المسرحيين الذين تشاركوا في بعض الخصائص الجماليّة، إضافة إلى القلق الأخلاقي من أجل حاضر ومستقبل الشعب الإسباني، الذي اعتبرهم من ممثلي الواقعية الاجتماعية. من بعض الأسماء البارزة لهذه الفترة نذكر: لاورو أولمو Lauro Olmo، خوسيه مارتين ريكويردا José Martín Recuerda، كارلوس مونييز

José María Rodríguez خوسيه ماريا رودريغز مينديز ،Carlos Muñiz ،Méndez ريكاردو رودريغز بوديد Ricardo Rodríguez Buded، وريكاردو لوبيز آراندا Ricardo Lopez Aranda. وقد جمع بين هؤلاء الكتاب الإرادة في عكس مجتمع زمانهم، واستنكارهم، بعقليّة نقديّة، ظروف حياة الإسبان، الظلم، والاغتراب. غير أنَّ العديد من مسرحيات هؤلاء الواقعيين لم تصل إلى خشبة المسرح؛ ذلك أن الرّقابة لم تكن تسمح بالاحتجاج على النظام وعلى الطبقات المسيطرة على المجتمع، ولم تكن تسمح أيضاً بنقد المجتمع، وبالنتيجة كان هذا المسرح مهمّشاً. أما عن بعض مسرحيات تلك الفترة فنذكر: «المحْبَرَة El tintero» للكاتب كارلوس مونييز Carlos Muñiz في العام ١٩٦١؛ «العرين La madriguera» للكاتب رودريغو بوديد Rodríguez Buded في العام ١٩٦٠؛ «أبرياء المنكلوا Los inocentes de la Moncloa» في العام ١٩٦١ للكاتب رودريغز مينديز Rodríguez Méndez؛ و«القميص La camisa» للكاتب لاورو أولمو Lauro Olmo في العام ١٩٦٢.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا التيار الواقعي، وعلى الرغم من كونه بارزاً، إلا أنه لم يكن التيار الوحيد لسنوات الستينيات. فكتّابٌ أمثال أنطونيو غالا Antonio Gala، وخايمي سالوم Jaime Salom، وآنا ديوسدادو Ana Diosdado، كان لهم جمهورٌ مواظب. أما عن مسرحيات الجدل، التي كانوا يكتبونها، فكانت تحمل رسائل أخلاقيّة، ويمكن تصنيفها تحت إطار ما يسمى «الواقعية العُرفيّة Realismo convencional».

ولكن إلى جانب هذا المسرح، استمر المسرح التجاري، ومسرح الكوميديا الشعبية الخالصة والبسيطة، وذلك مع ظهور الكاتب الذي لا يمكننا تفاديه، وهو ألفونسو باسو Alfonso Paso من خلال الكوميديا الهزلية، التي كانت جرعة لا بأس بها من الأخلاق الفاسدة والرجعية الواضحة.

كان لا بدّ من الإضافة إلى هذه التيارات الدراميّة أشكالاً وصيغاً جديدة مثل مسرح الدعابة، مسرح خوان خوسيه ألونسو ميان العبقري والعبثي على مسار كلٍّ من خارديبل وميهورا.

٥-١- المسرح الإسباني الجديد

في سنوات الستينيات، وعلى الرغم من وجود قطاعات مسرحيّة دافعت عن المسرحِ الواقعي على أنه الطريقة الوحيدة التي تقدم الأجوبة عن ظروف البلد، إلا أنّه وُجِدَت محاولة لتجاوزه - كما حدث في الرواية والشعر -، ومحاولة لإعطاء مجال لمفهوم درامي ومشهدي جديدين وصلا إلى أقليّة منتخبة فحسب. ومن بين هؤلاء المسرحيين الذين يؤيدون التجديد نستطيع أن نميّز بين مجموعتين:

١- **المعاصرون للواقعيين**، يبرز بينهم: خوسيه ماريا بيّيدو José María Bellido، خوسيه روبيال José Rubial، لويس رياثا Luis Riaza، فرانسيسكو نيّبا Francisco Nieva، فيرناندو أربال Fernando Arrabal وغيرهم.

٢- **الكتّاب الشباب**، نشير منهم إلى دييغو سلفادور Diego Salvador، مانويل مارتينز ميديرو Manuel Martínez Mediero، خيرونيمو لوبيز موزو Jerónimo López Mozo.

جمع النقد هاتين المجموعتين تحت مسمّى تيار المسرح الجديد أو المسرح الإسباني الجديد Nuevo Teatro español. لقد انقطع هؤلاء الكتّاب مع جماليّة الواقعية، وأظهروا أنَّ العمل المسرحيَ ليس مجرد نصّ. وهكذا بأشكال جديدة للتعبير، ومن دون إنكار النقد الاجتماعي والسّياسي، تبنّوا الأشكال الطليعية الأجنبية المعاصرة، وستكون أعمالهم رمزيّة أو مجازيّة؛ فالدراما هي، دائماً، حكاية ذات مغزى أخلاقي يجب

أن نحل رموزها. أما شخصيات العمل فهي شخصيات رمزية (الديكتاتور، والمُستغل، والضحية...) ويلجأ الكاتب إلى الهزل، إلى الغرابة وإلى الإسبيربينتو. أما عناصر العمل المدهشة فهي من الكوابيس، الديكور المسرحي الغريب، اللغة الشعرية والمراسمية، وغزارة في اللجوء إلى وسائل خارج نطاق الفعل- جسدية، مرئيّة، صوتيّة-، التي تعني تجديداً دراميّاً قوياً. يُعرض الواقع في هذا المسرح مشوهاً، أما موضوعاته الرئيسية فهي: التّمرد على العالم الحالي، القمع، الديكتاتوريات، فساد السلطة، الاستحواذ الشهواني والجنسي، المفارقات التأريخية للعالم الإكليركي، سذاجة الطقوس الدّينيّة.

لقد كان تياراً مخفيّاً، ويعود هذا، إلى أنَّ الرقابة كانت تمنعهم من الوصول إلى خشبة المسرح، هذا في المقام الأول؛ وثانياً، لأنَّ هذه العروض كانت تتطلب وضعيات معقدة، كما أنها كانت مكلفة جداً على خشبة المسرح، لذلك فإنَّ المستثمرين لم يكونوا مستعدين للمخاطرة بالأمر. ومهما يكن من أمر، فإن بعض هذه المسرحيات قد حصد نجاحاً كما هو الحال في مسرحية «الصّنّج ٧٠ Castañuela 70» للكاتب خوان مارغايو Juan Margallo، ومجموعة Tábano، ومسرحية «مذبح عازف الفلوت El retablo del flautista»، للكاتب خوردي تيكسيدور Jordi Teixidor ومسرحية «أخوات بوفالو بيل Las hermanas de Búfalo Bill» في عام ١٩٧٥ للكاتب مارتينز ميديرو Martínez Mediero.

١-٥-١- فرانسيسكو نيّبا Francisco Nieva: الانتهاك والتجريب

فرانسيسكو نيبا Francisco Nieva (من مواليد Valdepeñas, Ciudad Real ١٩٢٧) هو، دون أدنى شك، واحدٌ من أبرز أسماء المسرح الإسباني الجديد، وهو رجل مسرح بالكامل: كاتب، مخرج

ديكور، مصمم أزياء، مغيّر لأعمال كلاسيكية وكتّاب، مدير أوبرا. ظهرت نجاحاته الأولى كمخرج ديكور في العام ١٩٦٤، غير أنّه لم ينقل عمله المسرحي الأول على خشبة المسرح إلا بعد حلول الديمقراطية. لقد أبدع نيبا مسرحاً ثورياً على الصعيد الأيديولوجي والجمالي، وكان هذا المسرح بعيداً عن غالبية الجمهور. وتعود جذور هذا المسرح إلى كيبيدو Quevedo، وإلى ماء النار المستخدم في لوحات غويا Goya[١]، وإلى الاسبيربينتو لدى فايي إنكلان Valle-Inclán، إضافة إلى كتّاب أوروبيّين مثل آداموف Adamov، أيونيسكو Ionesco، بيكيت Beckett، أرتود Artaud، ومن هنا ظهرت نزعته نحو العبثية. إنّ الخلط بين اللغة المتكلفة، الشعائرية، الانتهاكية - الغنية بالمصطلحات الباروكيّة والمصطلحات اللغوية الجديدة - واللغة النقية الصافية، والشعبية، والمليئة بالتعابير السوقيّة تدهش وتترك أثراً كبيراً عند المشاهد.

نذر نيبا نفسه ككاتب في العام ١٩٧٦ مع العرض الأول لمسرحيته «حافلة الرصاص المتوهج La carroza de plomo candente». لقد عرض في هذه المسرحية للجمهور قساوة ملك، وامرأة جميلة، وماعزاً نائمين على السرير نفسه، على مرأى حلاق الكوميديا، الذي يشكل صورة طبق الأصل عن الكاتب. غير أنَّ نيّبا Nieva نفسه، صنّف هذا المسرح - الشعائري والغرائبي - أنه مسرح غضب. بعض المسرحيات الأخرى مثل «هذيان الحب العدائي Delirio de amor hostil» في عام ١٩٧٨، و«الشعاع المعلق El rayo colgado» عام ١٩٨٠، «إكليل وثور coronada y el toro» عام ١٩٨٢، صنّفها كاتبها على أنها هزليّة وفاجعة، تسير على نهجه في الانتهاك، وذلك من خلال العربدة، سائراً على طريق الكاتب فايي إنكلان.

---

(١) Francisco de Goya (١٧٤٦-١٨٤٨): فنان ورسام إسباني شهير. (المترجم).

خاتمة

كان المسرح في إسبانيا عام ١٩٣٦ هو النشاط الفني الرئيسي، أما عن مخزونه فقد كان وفقاً لطلب الجمهور البرجوازي. غير أنَّ الحرب الأهلية خلقت مسرحاً وفقاً للظروف، لقد كان مسرحاً ذا دعاية أيديولوجية ونوعيّة ضعيفة. ومع انتهاء الحرب وُجد المسرح الإسباني الحقيقي خارج البلد، وأما عن الدراميين القليلين الذين ظلوا في إسبانيا، فقد اصطدموا بحاجز الرقابة الصلب، وبعض التجار غير الراغبين في تمويل مسرح يحمل تجديدات. لقد ساعد التقلقل الاجتماعي والاقتصادي، الذي عاناه البلد، على دعم مسرح يتأرجح بين الهروب، والتمجيد الوطني، والكوميديا الخفيفة.

غير أنَّ أدبنا الدرامي أُعيد بعثه في العام ١٩٤٩ مع العرض الأول لمسرحية «قصة درج Historia de una escalera» للكاتب بويرو باييخو Buero Vallejo. وقد اعتاد النقد أن يقسّم كتّاب سنوات الخمسينيات بين حراس التقليد والمجدّدين. بالنسبة للكتّاب المجددين، فقد أبدع بعضهم كوميديا الهرب الممزوجة بالدعابة الخفيفة التي تلامس بشيء خفيف العبثية؛ أما بعضهم الآخر، فقد أنتج مسرحاً كوميدياً على أساس الفكرة العبثية غير الواقعية – ميغيل ميهورا Jardiel Poncela y Miguel Mihura خارديل بونثيلا من أبرز ممثلي هذا المسرح – إضافة إلى آخرين، أبدعوا مسرح الواقعية الوجودية والاجتماعية – والذي كان من أعظم ممثليه بويرو باييخو -. لقد كان هذا المسرح بمثابة إعادة الإحياء للمسرح النقدي.

ولا مندوحة من القول أن توطيد هذه الواقعية لم ينضج إلا متأخراً، مرتبطاً بذلك مع غيره من الأنواع الأدبية، لكنّه سرعان ما سيصبح النزعة المسيطرة على حقبة الستينيات. غير أنَّ الرقابة ستعمل على أنَّ العديد من مسرحيات هذه النزعة الواقعية لن تعرض أبداً.

في هذا الوقت نفسه تقريباً، كانت هناك أيضاً محاولة لتجاوز هذه الواقعية، وإتاحة المجال أمام مفهومٍ دراميٍّ وتمثيليٍّ جديدين. لقد نشأ مسرح موجّهٌ إلى الأقلية، وقد أطلق عليه البعض اسم المسرح الجديد Nuevo Teatro. وقد قام مبدعو هذا المسرح، بتأثير من الحركات الطليعية خارج البلد، بصياغة أفكار رمزية ومجازيّة تحتوي على تنوع جمالي كبير. وقد كان الكاتب فرانسيسكو نيّبا Francisco Nieva، المثال الأبرز لهذا التيار، إذ إنّه أبدع مسرحاً انتهاكيّاً، ثورياً على الصعيدين الأيديولوجي والجمالي.

البحث العاشر

الأدب المعاصر

الشعر منذ عام ١٩٧٥

مقدمة

١- بانوراما الشعر الإسباني في السنوات الخمس والعشرين الأخيرة.

١-١- انحدار جمالية الـ «novísima».

١-٢- شعر الثمانينيات. تعدّد النزعات والتيارات.

١-٣- التيارات والمجموعات الأدبية للشعر الغنائي في التسعينيات.

١-٣-١- شعر التجربة

١-٣-٢- تيارات شعرية أخرى في التسعينيات.

خاتمة

مقدمة

اختبرت إسبانيا منذ موت الجنرال فرانكو عام ١٩٧٥ تغيّرات عميقة على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي والفني. وقد توّجت مرحلة الانتقال السياسي بإقرار دستور ديمقراطي في كانون الأول من عام ١٩٧٨، ومنذ ذلك الوقت بدأت في الحكومة عملية تبادل الحكم بين الأحزاب كأية دولة أوروبية ديمقراطية. وعلى الرغم من أن حكم فرانكو قد انتهى مع موت حاكمه، إلا أنّه ترك إرثاً في المجتمع الإسباني الحالي، الذي عرف كيفيّة معالجتها. وبعد مرور سنوات عديدة من الرقابة والنفي يمكننا، أخيراً، بدءاً من عام ١٩٧٧، التماس حرية الإبداع. فعودة المؤلفين والكتّاب المنفيين، ونشرهم دون أي قيد لأعمال منع نشرها حتى تلك اللحظة، أغنى البانوراما الثقافية الإسبانية. كما أنّ تعدُّد وسائل التواصل المجتمعي سهّل من تبادل الأفكار وتسارعها بين حشود الجماهير. فالتلفاز الذي غدا بيد الحكومة، إضافة إلى الإصدارات الصحفية المهمة (كصحيفة البلد El país واليومية ١٦ Diario 16، ودفاتر الحوار Cuadernos para el diálogo...) الصادرة حتى يومنا الحالي، تمكنت من تغيير عقلية المجتمع، وأجبرت البنى الفرانكوية القديمة على التهاوي والسقوط. ومع وصول الديمقراطية الجديدة، بلغ أدبنا الإسباني أوجه في عملية الانضمام الطويلة إلى أدب الدول الغربية. فقد سمحت هذه التغيرات بازدهار صناعة النشر في بلادنا، وبالتالي اشتماله على أهمية ثقافية واقتصادية كبيرة. كذلك بدأ الاستهلاك الأدبي بالتزايد بشكل ملحوظ منذ عام ١٩٧٥. لقد لقيت الروايات التي تباع في الأكشاك والمحلات التجارية الكبيرة

جمهوراً واسعاً ومتشوقاً. غير أن الأمر نفسه لا ينطبق على الشعر والمسرح، فقد ظل هذان النوعان الأدبيان منتشرين بين نخبة المجتمع القليلة.

في هذا السياق الاجتماعي الثقافي لا يسعنا الحديث عن نزعة أدبية مسيطرة، بل عن تعدّدية أيديولوجية وجمالية. لقد ثار أدبنا على التيارات الجمالية المتوارثة من الزمان الماضي: كالمذهب الواقعي، والاجتماعي الملتزم، والتجريبي، ليدخل بهذا تياراً سُمِّي فيما بعد، وبطريقة مبهمة، ما بعد الحداثة Posmodernidad. تتميز هذه الحركة بخصائص عديدة من بينها: رفض الأنظمة الأخلاقية والاجتماعية والسياسية القائمة قديماً، وانعدام الثقة في الخطابات المهمَّة. الأمر الذي نزع بالأدب إلى الابتذال، والريبيّة، واللا أخلاقيّة. لقد كانت أفلام المودوبار Almodóvar[1]، دون شك، أفضل الأفلام التي تماشي المفهوم الفني والأخلاقي لإسبانيا الجديدة، فهي ثمرة الثقافة المدنيّة البعيدة عن العواطف والتعالي.

١- بانوراما الشعر الإسباني في الخمس والعشرين سنة الأخيرة:

الانطباع الأول الذي ينتاب الباحث لدى دراسته للشعر في العقود الأخيرة هو التعدُّد الكبير في الأشكال والتيارات، الأمر الذي يصعّب من مهمة تحديد أيٍّ من هذه الأشكال والتيارات هو الأبرز، وأيٍّ منها سيكون عابراً عند وضع التصنيف المناسب. غير أنَّ هذا التنوع ارتبط بشكل وثيق بهاجس استقلاليّة الكتّاب. من هنا يمكننا اعتبار هذه الفكرة مزيَّة من مزايا الشعر في ذلك الوقت، إذ بيّن النقاد أنّ من الأصح، في فترة الثمانينيات، الحديث عن أشخاص وليس عن نزعات. إضافة إلى ذلك، فإن القرب الزمني يمنع من إعطاء وجهة نظر، إلا أنه يمكننا القول بصراحة إن الكمَّ قد فاق النوع.

---

(١) Pedro Almodóvar (١٩٥١): مخرج سينمائي شهير، حصد العديد من الجوائز العالمية. يركّز في أفلامه على ملامسة الواقع الإسباني قدر الإمكان. (المترجم).

اليوم، بات من السهل النشر. تُنشر المجلات الشعرية والمختارات الوطنية والمناطقية والمحلية كما توزّع الجوائز - المقدمة من المؤسسات والمنظمات العامة والخاصة - والتي تدعم وتموّل الكثير من المجموعات الشعرية. كما أنَّ عدد الدواوين الشعرية التي تطبع كلَّ عام يتجاوز الألف. أمام هذه الحيوية، يصعب علينا معرفة ما سيكون له القيمة الأكبر في المستقبل. ولكن على الرغم من العدد الكبير للشعراء والتيارات، فقد تمكّن النقاد من تحديد بعض الملامح الخاصة التي تتميز بها النزعات المسيطرة في العقود الأخيرة للقرن العشرين.

١-١- انحدار جماليّة الـــ «novísima»

إذا كان الشعر في عام ١٩٧٥ قد غلبت عليه نزعة جمالية عميقة فإنه في الربع الأخير من القرن أخذ يتطور نحو المواقف التقليدية المتفق عليها، رافضاً كلَّ انقطاع وتصنُّع. أظهر شعرنا الحاضر موقفاً عدائياً واضحاً إزاء مفهوم الطليعية في الفن، والذي يقوده كتّاب التجديد التسعة novísimos، الأكثر تطرُّفاً، الذين حاولوا كسر التقليد، ورفضوا أي التزام غير مرتبط باللغة. أما عن اسم الـــ «novísimos»، المرتبط تاريخياً بأنطولوجيا الكاتب كاستيت Castellet (كما رأينا في البحث السابع)، فيعود حصرياً إلى تسعة كتّاب تجمع فيما بينهم خصائص متشابهة: كالثقافة، والتجريبية، وما ورائية الشعر Metapoesía[١]، لكنهم سرعان ما تراجعوا، فلذلك يفضّل بعض النقّاد استخدام أسماء مختلفة: «دفعة الستينيات» أو «دفعة السبعينيات» والذين يجمعون التيارات المختلفة التي ظهرت في تلك الفترة، سواء خارج أم ضمن الكتّاب التسعة. غيرَ أنَّ أنطولوجيا كاستيت Castellet: «تسعة شعراء إسبان مجددين

---

(١) انظر معجم المصطلحات في نهاية الكتاب.

«Nueve novísimos poetas españoles» لم تضم جميع الكتّاب المجدّدين الحقيقيين في ذلك الوقت، كأنطونيو كوليناس Antonio Colinas، وخوسيه ماريا ألباريث José María Álvarez، ولويس أنطونيو دي بيينا Luis Antonio de Villena، ولويس ألبيرتو دي كوينكا Luis Alberto de Cuenca، وخايمه سيليس Jaime Siles، وأنطونيو كارباخال Antonio Carvajal، وغيرهم ممن ينتمون إلى الجيل ذاته، على الرغم من أنهم لم يظهروا أنفسهم على أنهم مجددون بالراديكالية نفسها.

وكنتيجة للتغيرات التي طرأت على الصعيدين التاريخي والاجتماعي، خلال السنوات التي تلت فترة الانتقال السياسي، تراجعت الأفكار الجمالية للكتّاب المجددين، وللكتّاب الأقل تجديداً منهم، والذين ينتمون إلى الجيل نفسه. لذلك كان عليهم تخفيف حدة أفكارهم ومواقفهم. فهؤلاء الكتّاب غير المجددين، أي الذين يستخدمون جماليّة أقلّ تطرفاً، هم من سيغيّرون وبشكلٍ ملحوظٍ، الصيغ والنماذج الشعرية.

وسرعان ما ظهرت التيارات الجديدة بشكل واضح، لينتهي بذلك المزج بين النزعة الجمالية والتجربة الشخصية، على يد شعراء نذكر منهم، لويس أنطونيو دي بيينا Luis Antonio de Villena، وخوسيه ماريا ألباريث José María Álvarez. كما ظهر تيار رومانسي جديد ترأسه أنطونيو كوليناس Antonio Colinas. وازدهر أيضاً تيار الأدب التجريبي والجمالي، الذي طوّر علاقته بالحياة كما ظهر في شعر لويس ألبيرتو دي كوينكا Luis Alberto de Cuenca. كما ظهر تيار باروكي جديد كان شعر أنطونيو كارباخال Antonio Carvajal المثال الأفضل له. سيعطي هؤلاء الشعراء، دون خشونة تذكر، دفعة لجمالية كتّاب التجديد التسعة، وسيتبنون أسلوباً سيصبح في سنوات الثمانينيات طريق الشعر الجديد.

٢-١- شعر الثمانينيات. تنوع المذاهب والتيارات

برزت خلال مرحلة الثمانينيات، ودون الانقطاع المفاجئ عن التيارات السابقة، مجموعة كبيرة من الشعراء، الذين أظهروا في بداياتهم، إبداعاً تعددياً بشكل جوهري من حيث موضوعاتهم وأشكال شعرهم، ولم يكن يجمع فيما بينهم إلا خاصة واحدة مشتركة، وهي أنهم خلقوا شعراً أقلَّ تركيزاً على الإبداع اللغوي. وقد تجمّع هؤلاء الشعراء في مجموعة تقود عنان جيل الثمانينيات، أو جيل ما بعد شعراء التّجديد التسعة.

وعلى الرغم من أنهم ظهروا في البانوراما الأدبية أواخر السبعينيات، إلا أنهم تركوا أثرهم على الحقبة اللاحقة، إذ إن كتاباتهم وخطاباتهم المتنوعة تبلورت حول خلق نظام مرجعي، فحددوا بذلك صيغاً وقوالب جديدة وشكّلوا مجموعة لهم.

كثيرون هم الشعراء الذين انتموا إلى هذه المجموعة بحيث أصبح من المستحيل لذي عقل أن يحدّد عدد كتّابها. ومن الكتّاب الأكثر تميّزاً يمكننا ذكر جون خواريستي Jon Juaristi، وخوليو ياماثاريس Julio Llamazares، وأمبارو أموروس Amparo Amorós، وآنا روسيتي Ana Rosetti، وبلانكا أندرو Blanca Andreu، ولويس غارثيا مونتيرو Luis García Montero، وألبارو بالبيردي Álvaro Valverde، وخوان لاميار Juan Lamillar، وبيثنته غاييغو Vicente Gallego، وخوستو نابارو Justo Navarro، وفيليب بينيتز ريس Felipe Benítez Reyes، وأندريس ترابيّو Andrés Trapiello، وكارلوس مارثال Carlos Marzal، وألمودينا غوثمان Almudena Guzmán، ولويسا كاسترو Luisa Castro.

ومن الأصوات الجديدة لجيل الثمانينيات، يمكننا التمييز بين العديد من التيارات:

- الشعراء الذين عبّروا عن معاني ذاتية مستخدمين الشكل التقليدي، نذكر منهم Andrés Trapiello Álvaro Valverde وغيرهم.

- الشعراء الذين أبدعوا شعراً ذاتياً، اتخذت فيه المشاعر طابعاً من السخرية، نذكر منهم Jon Juaristi, Luis García Montero, Vicente Gallego, Juan Lamillar, Felipe Benítez Reyes o Almudena Guzmán.
- الشعراء الذين يستخدمون في أعمالهم التقنيات الخاصة بالحركة السرياليّة ليعبّروا عن انفعالات اللا وعي مثل Blanca Andreu, Luisa Castro, Julio Llamazares.

غير أنَّ المجموعة الأكثر عدداً من شعراء جيل الثمانينيات رجعوا إلى الشعر التقليدي، الذي يعبِّر عن المعرفة وعن المشاعر. فقد عادوا من جديد إلى استخدام النماذج الإيقاعية، وإلى النُظُم الشعرية، والمقاطع التقليدية، كما كُتِبَت الكثير من السوناتات، والمقاطع العشرية، والمقاطع الخمسية، والرومانسي... إلخ. ولكن بالإضافة إلى ذلك، فإن القارئ، سيلاحظ في هذه المقاطع التقليدية، وجود الموضوعات المتمدّنة، إضافة إلى الكثير من التّفاصيل اليوميّة.

أما عن الموضوعات التي كانت منسيّة من قبل كتّاب التجديد التسعة، كالمشكلات اليومية، والحب في ظروف محددة في المدينة، أو عندما يشكل جزءاً من الحياة اليومية، واليأس، والنقاء، وصعوبة التواصل بين البشر، والوعي المكتسب من جدليّة الهوية الشخصية، أي كل ما هو جزء من العالم الحميمي واليومي، فستكون هذه الموضوعات دافعاً لكثير من الأعمال الشعرية. وكثيراً ما يصبح الشعر سرداً روائياً، ذلك لأن بعض الكتاب يقصّون وفقاً لمبدأ تطور الأحداث الروائية. ومن البدهي، إذاً، استخدام المفردات الشعرية إلى جانب المفردات والمصطلحات المأخوذة من لهجات عامية خاصة بالمجتمع الاستهلاكي، والدعايات الإعلانية، والمصطلحات الخاصة بوسائل التواصل، والمفردات المتمدنة، والمفردات والصيغ الخاصة باللغة العامية. وقد استخدم العديد من هؤلاء الشعراء الدعابة والسخرية والمحاكاة والتقليد الساخر ليعبّروا عن مشاعرهم من خلال التأثيرات الساخرة، ويصوروا اضطرابات الحياة الواقعية بمحاكاة مضحكة، فيبتعدون بذلك عن المبالغة في التعبير عن الأحاسيس.

لقد كانت نماذج جيل الثمانينيات الشعرية موجودة عند شعراء العصر الذهبي، وشعراء الرمزية والشعر الحديث المتأخر. لقد استردوا أونامونو Unamuno، وأنطونيو ماتشادو Antonio Machado، وبعض شعراء مجموعة الــ ٢٧. كما كان ظهور الكثير من الأدباء كثيرنودا Cernuda – إلى جانب ألبيرتي Albertí وجين Guillén وخيراردو دييغو Gerardo Diego– أمراً في غاية الأهمية. كذلك حافظ شعراء هذا الجيل على إعجابهم الحيوي الذي انتاب شعراء التجديد التسعة إزاء مجموعة Cántico الشعرية – والتي سبق أن تحدثنا عنها في البحث السابع– كما أنهم أعادوا تقييم أعمال مهمة لشعراء بارزين في مرحلة ما بعد الحرب، كخوسيه إيرو José Hierro، وبلاس دي أوتيرو Blas de Otero، وبفضلهم نشهد العودة إلى شعر محدد ساخر وملتزم اجتماعياً. لقد استعاد هؤلاء الشعراء، وبقوة، شعراء حقبة الخمسينيات– خايمي خيل دي بيدما Jaime Gil de Biedma، وكلاوديو رودريغز Claudio Rodríguez، وآنخل غونثاليس Ángel González، وخوسيه آنخل بالينته José Ángel Valente– كما أنهم هجروا النماذج الطليعية، والتجريبية التي استمرت بشكل منغزل فقط.

فيما يلي مثال لشعر يعود إلى الثمانينيات. وهي سوناتا من كتاب «موجز متعدد الأغراض Suma de varia intención» للشاعر خون خواريستي:

أعود من جديد لقراءة رسائلك التي كتبْتِها منذ قرن،

عندما كنتُ في الثكنة، تذكرين؟

أو في السجن، يا حبيبتي، ولكن ليس بالضبط

في سجن الحب، أو في المقاطعات المروّعة التي نسيتها.

لقد اصفرَّت ظروف الخيط يا قلبي،

والطوابع لعلها

قد اكتسبت قيمةً ما. ليس عبثاً

أن يكون زمن الطوابع ذهبيّاً.

تخبرينني عن أسباب تكسر عظمك
وعن آلام أضراسك، وكلبك
وعن الوقت السيئ الذي تُمضينَهُ في آب.

تخبرينني أيضاً عن رحلتك إلى أندورا... رويداً رويداً
لقد جعلتِ من حنيني فاتراً:
حبيبتي الطيبة، أنت لم تُحِبّيني أبداً

٣-١- التيارات والمجموعات الأدبية للشعر الغنائي في التسعينيات

مع أواخر الثمانينيات، بدأت البانوراما المشوشة التي قدّمها الشعر تتوضَّح، كما بدأت بعض التيارات والمجموعات الأدبية المحددة تتمايز وتبرز. وقد تمكنّا من تصنيفها في ثلاث مجموعات أو تيارات كبيرة، سمحت بالكثير من التنوعات. تتألف المجموعة الأولى من عدد من الأدباء، أطلقوا على أنفسهم اسم شعراء التجربة، والتي عمَّدها بعض النقاد بالشعر التصويري أو الشعر الواقعي. أما المجموعة الثانية فاهتمت بالشعر الميتافيزيقي، والذي يطلق عليه آخرون اسم شعر الاكتفاء. والتيار الثالث، القريب من هذا الأخير دُعِيَ بالشعر النقي الجديد. كما وجد هناك بعض التيارات الصغيرة التي شاركت التعددية البانورامية للشعر في العقدين الأخيرين من القرن العشرين.

١-٣-١- شعر التجربة

برز بين جميع التيارات الشعرية التي ظهرت في حقبة الثمانينيات التيار الأكثر نجاحاً، فأصبح الأكثر تميّزاً وشيوعاً في التسعينيات، ألا وهو تيار شعر التجربة. ينتمي إلى هذا التيار أبرز شعراء تلك المرحلة وهم كارلوس مارثالCarlos Marzal، وألبارو سالفادور Álvaro Salvador، وخوان بونيا Juan Bonilla، وخابيير سالباغو Javier Salvago، وبيثنته غاييغو Vicente Gallego، وفيرناندو أورتيث Fernando Ortiz، وألمودينا غوثمان Almudena Guzmán،

وخوان لاميار Juan Lamillar، ولويس مونيوث Luis Muñoz، وأبيلاردو ليناريس Abelardo Linares، والعديد غيرهم. لقد وصل هذا التيار إلى أنقى أشكاله مع أبرز كاتبين من هؤلاء الكتّاب هما: لويس غارثيا مونتيرو Luis García Montero، وفيليب بينيتيز ريّس Felipe Benítez Reyes.

لقد راهن هذا التيار ذو الطبيعة الواقعية على الأحداث التاريخية والزمانية للشعر، فعكس هذا الشعر اضطرابات الحياة الواقعية للعالم المدني لمرحلة ما بعد حكم فرانكو. كما استعاد هذا التيار التفاصيل اليومية من خلال لغة ذات نبرة حوارية لا تشتمل، بشكل من الأشكال، على إهمال، وإنما تكتنف بساطة ظاهرية، فالشعراء يستخدمون اللغة بحكمة إلى أن يجدوا الصور المفيدة والمهمة. لقد نزع شعرهم إلى السرد الروائي من خلال السالفة التي أعطوها أهمية كبيرة، وبذلك نظموا شعراً عميقاً، تأملياً وحميمياً. أما عن المشاعر والأفعال التي عبَّر عنها هذا الشعر، فإنها تنساب بطريقة غير درامية، وبنبرة أخف، متخذاً في كثير من المرات طابع الدعابة والسخرية.

لقد حاول شعراء هذا التيار أن يقدموا للقارئ التجربة بشكلٍ موضوعي، محولين إيّاها إلى موضوع جديد. وقد رفضوا بالعموم، مع وجود بعض الاستثناءات، تفسير هذا العالم بل ونقده. لقد تجاوز شعر التجربة الأيديولوجيات والأجيال لينضم إليه في هذا شعراء الأجيال السابقة. وقد وصل هذا الشعر إلى ذروته مع شعراء هم لويس غارثيا مونتيرو Luis García Montero، في عمله «أزهار البرد Las flores del frío» عام ١٩٩١، و«الغرف المتفرقة Las habitaciones separadas» ١٩٩٤؛ وفيليب بينيتيز ريّس Felipe Benítez Reyes في «العوالم العبثية Los vanos mundos» في عام ١٩٨٥، و«الصحبة السيئة La mala compañia» ١٩٨٩. عكست هذه الأعمال الكثير من خصائص شعر التجربة كالواقعية، والحياة اليومية، والتعبير عن المشاعر والأحاسيس، والتأمل، والحميميّة، والمشاهد الجمعيّة، والحياة الليليّة، والصور الرائعة، والمواقف الساخرة إزاء الحياة، إضافة إلى استخدام العروض التقليديّة. أفضل مثال له هي قصيدة «احتفاءٌ جديد بالتفاؤل» من كتاب (أزهار البرد) للشاعر لويس غارثيا مونتيرو:

حتى الآن لا تعرف الطفلة الصغيرة إيرني معنى كلمة

الاستيقاظ تحت تأثير الخمر

إنَّها محتارة

من ضجة الناس الغريبة

التي كانت عشية البارحة في المنزل

تنام قليلاً، وتخترق هذا النسيان المطلق

الذي ألجأ إليه في الصباحات الصعبة،

تهرب من بين قضبان وقتها

وتعلن ذلك بصرخة فوضوية غير مسبوقة.

تركض عبر الأروقة إلى السرير

تتشبث بشعري، وتصنع من ظهري مكاناً للرقص

تصرُّ، إنها في كل مكان،

حتى هاتفياً

تبدو أنها هربت أخيراً، ولكنّها تعود

بعجلة أرنب وحشي لا يرحم

لا تعرف الطفلة الصغيرة إيرني معنى كلمة

الاستيقاظ تحت تأثير الخمر حتى الآن

هذه هي طبيعة الأشياء

إنها المرة الأولى التي لا يؤثر فيها الغضب على الغاضب

أقسم أنني لن أكرر ذلك، وأعرف أنه لا ينبغي عليَّ

أن أرقد متأخراً وأنا ثمل

تحت الشمس التي لها وجه قرص إسبرين نائم.

٣-٣-١- تيارات شعرية أخرى في التسعينيات

ظهر بعض الشعراء الذين كانوا أقل عدداً وشعبيّة، ولكن ليس أقل أهمية، وشكّلوا مجموعة شعرية أُطلق عليها في أوائل الثمانينيات «شعر الصمت poesía del silencio». لقد نشأت هذه المجموعة من رغبتها في استخدام التعبير الموجز، واستخدام البنية الصحيحة - القائمة على عناصر محددة - وكذلك لرغبتها في اقتصار الشعر على الرمز الخالص. لقد بحث شعراء الصمت عن معاني جوهرية، وصاغوها في لغة مختصرة ودقيقة غنية ومكثفة بالمفاهيم. من أبرز ممثلي هذا التيار نذكر: خايمي سيليس Jaime Siles، وأبيلاردو ليناريس Abelardo Linares، وأمبارو أموروس Amparo Amorós، الذين كتبوا شعراً فكرياً ومجرداً. أما عن التيار الجديد الذي أطلق عليه النقاد شعر الميتافيزيقا أو الاكتفاء، فهو يمزج بين الإبداع الشعري والبحث الفلسفي متبنياً رؤية جديدة بعيدة عن المعنى المنطقي والحرفي للغة اليومية.

في شعر سيليس Siles تمتزج وتظهر التجارب الحياتية مع الاكتشافات اللغويّة، وصور الحياة الحديثة، مع صور الثقافة الشعبية والإيحاءات الكلاسيكية والأدبيّة، لذلك فإنَّ أبياته هي نتيجة عملية تنقية تتعرّى فيها اللغة الشعرية من أي موارد خطابية، وذلك بغية الوصول إلى أعلى درجات القوة الشعرية. وكذلك نلاحظ في شعر كلٍّ من أبيلاردو ليناريس Abelardo Linares، وأمبارو أموروس Amparo Amorós كيف يطغى التجريد على الدقة. خاصيّة أخرى جوهرية للشعراء المكتفين هي وجود الحميمية، التي على الرغم من أنَّ مصدرها المشاعر والتجارب الحياتية اليومية، إلا أنها تُعبِّر عنها على هامش الواقعيّة أو عن أي نوع من وصف الأحداث والمشاعر، لذلك أُطلق على هؤلاء الشعراء بالمثقفين culturalistas.

أفضل مثال لشعراء هذا التيار نجده في هذه الأبيات التي يبدأ بها خايمي سيليس كتابه «إشارات، إشارات Semáforos, semáforos» عام ١٩٩٠.

التنورة، الحذاء،

القميص، الشعر الطويل،

العنق، وتجاعيده،
النهدان، والفتحة بينهما
ضوء السينما في جلدها، بين ساقيها
وفي الكاحلين الخفيفين ضوء بنفسجي.
لأجلها أبواق العربات تنزف الدماء.
إعلانات مضيئة
تنصهر أحرفها
كم من مستحضرات التجميل
تحت حاجبيك السوداوين اختزل الهواء.
والهواء كان فكرةً.
كروم الدراجات.
يدور بحركة بطيئة
شرارت، ديوراما،
كعوب، أيادي، وسائل.

اختلط هذا التيار الشعري مع تيارات أقليّة أخرى كتيار «الشعر الخالص الجديد neopurista»، الذي حاول إعادة طرح أساسيات الشعر الخالص، وإعادة إنتاج إلهامات جوهرية. أما عن الشعراء الذين مثّلوا هذا التيار فهم: أندريس سانشيز روباينا Andrés Sánchez Robayna، وخوستو نابارو Justo Navarro، وروسا روموخارو Rosa Romojaro، وخوان كارلوس سونين Juan Carlos Suñén، وكونتشا غارثيا Concha García، وبيثنته باليرو Vicente Valero، وألبارو بالبيردي Álvaro Valverde. لقد ارتبط هؤلاء الشعراء بالشاعر غونغورا Gongora من خلال قراءتهم لأعماله التي قرأها سابقاً أعضاء مجموعة الـــ ٢٧ الشعرية. من المحتمل أن شعرهم كان انبعاث جديد للطليعية في شعرنا الإسباني.

عادت، في السنوات الأخيرة، بعض التيارات الأقلية للظهور، وكان من أهم هذه التيارات التي لاقت صدى واسعاً، التيار الذي أطلق عليه النقاد اسم «الواقعية

السوداء». وعلى الرغم من أن هذا النوع من الواقعية حظيَّ في الشعر على صدى أقل منه في الرواية، إلا أنَّ التغيير الذي أنتجه كان عظيماً. ينطلق شعر الواقعية السوداء من الشعر اليومي الذي يرتبط بعناصر الحياة الواقعية الأكثر حقيقة ووحشية وقساوة. تتميّز بنية هذا النموذج الشعري باستخدام البيت الحر الذي يُعبَّرُ عنه بلغة عاميّة، ذات رموز مبتذلة. هذا الشعر هو خطابٌ يتموضع على نقيض الجمالية esteticismo. من أعظم ممثلي هذا التيار روجيه وولف Roger wolfe في كتابه «أيام ضائعة في وسائل النقل العامة Días perdidos en los transportes públicos» ١٩٩٢، الذي أدخل على شعرنا هذا التيار، والذي سرعان ما اتهمه النقاد بانعدام الصيغة الأدبية؛ غير أنّه تابع في أعمال لاحقة، وبشدة، قساوته الشعرية. في ما يلي مثالٌ عن شعره في قصيدة «بالأبيض والأسود»:

استيقظت اليوم وكان على الطاولة

قدح من الويسكي وبعض أعواد الكبريت

إلى جانب علبة سجائر الوينستون التي خربش عليها

أحد ما رقم هاتفه؛ إنها السابعة وخمس دقائق صباحاً

من التلفاز، وفي الأبيض والأسود،

رأيت جيمس ماسون يتأملني، وكان يتفوه

بكلمات، حتى إنني لم أفهمها.

بعد أن نهضت واقتربت من الحمام

وبعد أن قضيت حاجتي، وتقيأت كلَّ ما في أمعائي، واغتسلت،

خطرت ببالي هذه الفكرة الجميلة أنني لا أزال حياً،

وأني أودُّ أن أحارب، وأحب، وأكتب هذه القصيدة،

وخطر ببالي أنَّ هذا العالم يستحق

نظرة أخرى.

خاتمة

لم يقدّم الشعراء الذين اشتهروا بعد عام ١٩٧٥، إلا في حالاتٍ نادرة، أيّة جُهود تذكر لطرح أفكار موحدة، غير أنهم حاولوا إبداع أعمالهم على هامش المجموعات والمدارس والقواعد الأدبية. وإذا ما حذفنا المعيار المشترك الغائب عن كل المسيرات الإبداعيّة الفردية خلال كل الفترات، فإنّ هذه الفردانية تتجلى في هذه الحقبة بشكل واضح وقوي جداً. وعلى الرغم من عدم مبالاة هؤلاء الشعراء الكبيرة إزاء الانقطاع العنيف مع النزعات الشعرية الأخرى، إلا أنهم نظروا إلى التقليد الأدبي الكلاسيكي، نظرة احترام، بغية تبنيه في الحساسية الشعرية الجديدة. ومهما يكن من أمر، فإننا بين الفينة والأخرى، نلاحظ وجود بعض ملامح شعر التّجديد، كالهرمسية والأشكال التجريبية، إلا أنه لم يكن هناك اهتمام في نشر هذه الجمالية.

مالت النزعات المتعددة التي تشابهت شعرياً في هذه المرحلة نحو الشعر الغنائي الموحي، وفضّلت العاطفة على العقل. فالتعبير عن الحميمية، والتجارب الشخصية، والقلق إزاء الإبداع، كانت هي الموضوعات الأساسية التي عبّروا عنها بالمقام الأول.

كما تميزت هذه المرحلة بتفوق التجربة على الخيال. إذ انعكس، في بعض الأحيان، التّعبير عن تفاصيل الحياة اليومية الناقصة، بالعموم، من الدلالات الاجتماعية والسياسية، ومزاياها المرتبطة بالمحيط المدني، عبر المصطلحات العامية ولغة الإعلانات وغيرها من وسائل التواصل، وفي أحيانٍ أخرى، انعكس هذا التعبير عبر لغة رفيعة متكلفة. كذلك استخدمت الفكاهة والسخرية بوصفهما موردين مميَّزين ومعتادين.

ومهما يكن من أمر، فإن الشعراء المولعين بالتجريبية الشكلية لم يختفوا، فعلى الرغم من قلتهم، إلا أننا نجد نزعة نحو إعادة تبنّي الأعمال الملحمية، وإحياء السريالية والشعر الخالص، ونزعته المغالية في استخدام الكلمة المعبّرة والنقية والواضحة. لقد كانت النزعة الأبرز خلال العقدين الأخيرين نزعة الشعر الحميمي، الذي شدَّد على تفاصيل الحياة اليومية.

البحث الحادي عشر

الأدب المعاصر

الرواية منذ عام ١٩٧٥

مقدمة

١- العودة إلى الرواية. تنوع التيارات والنزعات

١-١- الواقعية المتجددة. أبرز خصائصها وأعلامها.

١-٢- الرواية البوليسية الجديدة.

١-٢-١- سلسلة المحقق كاربالو للكاتب مانويل باثكيث مونتالبان كإبداع خاص لتفرع أدبي.

١-٢-٢- إدواردو ميندوثا Eduardo Mendoza وروايته «الحقيقة في قضية سابولتا La verdad sobre Savolta».

١-٣- النزعة التاريخية. إعادة تجديد الماضي.

١-٤- نزعة أسطرة الرواية. التعبير الظاهري عن الإبداع الروائي.

١-٥- الواقعية السوداء وتيارات أخرى معاصرة.

خاتمة

مُقدِّمة

يسأل النقاد دائماً، وبشكلٍ متكرر، السؤال الآتي: هل حدث في عام ١٩٧٥ تغيّر جوهري في الرواية الإسبانية؟ وهل حدث انقطاع بين رواية اليوم ورواية الأمس؟ يجيب الباحثون بمواقف متناقضة. فبعضهم يجد أنه بعد موت فرانكو، لم يحدث أي شيء يذكر، فالأعمال العظيمة التي قال عنها بعض الكتاب إنها مخبَّأة في الأدراج كي لا تصطدم بالرقابة لم تكن موجودة، ودُور النشر الكبيرة، مع الطرح المتكرر للكتّاب الروائيين الشباب، كانت تدافع عن الفكرة النقيضة.

إلا أنَّ الوضع العام، وكما يحدث دائماً، كان أكثر غموضاً وانتشاراً. فعلى أية حال، لا يسعنا الحديث عن انقطاع مع التقليد، وإنما يمكننا التحدُّث عن بعض النتائج الإيجابية التي ظهرت بعد عام ١٩٧٥ كالتّحرر والانفتاح.

في الواقع عرفت الرواية في تلك المرحلة تطوراً كبيراً استمر حتى يومنا هذا. إلا أنَّ حيوية هذا النوع من الأدب، لم تسمح بتأسيس خطوط عريضة محددة، وإنما أظهرت لنا بانوراما تعدّدية من النزعات والكتّاب.

أبدت الرواية في هذه المرحلة، وبعد أن هضمت محاولات التجديد السابقة دون الانقطاع عنها بشكل كامل، اهتمامها بالتاريخ ذاته وبعظمته. فالنزعات التي تأصلت والتي قويت مع مرور الزمن، كما سنرى، هي نفسها تلك التي ظهرت في الرواية الأوروبية: الواقعية المتجددة، والرواية التاريخية، والبوليسية، والميتافيزيقية الخيالية، والسيرة الذاتية، والذكريات، والواقعية السوداء. لقد خرجت كل هذه النزعات من ريشة عدد كبير من الكتّاب، الذين لم يطوروا شكلاً خاصاً دون غيره، وإنّما مزجوا بينها واستخدموا أكثر من طريقة في الكتابة.

١- العودة إلى الرواية. تنوع التيارات والنزعات

يزعم بعض النقاد أنَّ عام ١٩٧٥ هو الخط الفاصل بين مرحلتي ما بعد الحرب والمرحلة المعاصرة، على الرغم من أن كثيرين لاحظوا وجود تغييرات جذرية - على الصعيد الاقتصادي والسياسي والفني والثقافي - حدثت منذ منتصف القرن الماضي، كما أشرنا في مقدمتنا لمرحلة ما بعد الحرب.

سرعان ما أبدت الرواية ردة فعل ضد الالتزام الاجتماعي والتجريبية، كما رأينا أيضاً في الشعر، الأمر الذي جعل الرواية ترتبط بظاهرة ما بعد الحداثة. هذه الحركة الفكرية والجمالية الأوروبية - الأميركية، والتي أشرنا إليها أيضاً في البحث السابق، تعتمد على انعدام الثقة بالنصوص المتعالية، وعلى الابتذال، وإزالة الميتافيزيقي وعلى رفض ساخر، واستهزائي، وريبي، وغير أخلاقي إزاء القيم، واللغة، والنظم الأخلاقية، والاجتماعية، والسياسية القديمة، وقد طرحت نموذجاً ثقافياً مختلفاً، وكنتيجة لذلك، صياغة بعض القوانين الأدبية من جديد.

تكرر الحديث مع بداية مرحلة الانتقال السياسي عن وصول الرواية الجديدة. وقام العديد من دور النشر بالرهان على الكتّاب الشباب الذين؛ على الرغم من أن أدبهم لم يقدّم الخصائص المشتركة ذاتها، إلا أنهم أخرجوا الرواية من سباتها، وأيقظوا اهتمام النقاد والجمهور.

خلال هذه السنوات، وُجدت في الوقت ذاته أربعة أجيال من الكتّاب: روائيو فترة ما بعد الحرب، مثل ثيلا Cela وديلييبس Delibes وتورينتي بايستير Torrente Ballester وهم من أبرز ممثليه؛ لدينا أيضاً جيل مذهب الواقعية، مثل خوان غويتيسولو Juan Goytisolo، وخوان مارسيه Juan Marsé، وكارمن مارتين غايته Carmen Martín Gaite، وخيسوس فيرناندز سانتوس Jesús Fernández Santos، وغيرهم؛ وجيل من الكتّاب ممن ابتعدوا عن مذهب الواقعية وعلى رأسهم خوان بينيت Juan Benet؛ أما الجيل الرابع فهم الروائيون الجدد، من بينهم فيليكس دي أثوا Félix de Azúa، ولويس ماتيو دييث Luis Mateo Díez، وخوسيه ماريا غيلبينثو José María Guelbenzu، وإدواردو مينودثا Eduardo Mendoza،

وخوسيه ماريا ميرينو José María Merino، وخوان خوسيه مياس Juan José Millás، ولوردس أورتيث Lourdes Oritz، وألبارو بومبو Álvaro Pombo، وسوليداد بويرتولاس Soledad Puértolas، وخابيير توميو Javier Tomeo، وإيستير توسكيتسEsther Tusquets، ومانويل باثكيث مونتالبان Manuel Vázquez Montalbán، كما يمكننا أن نضيف إليهم كتاباً شباباً لاحقين لهم، مثل بالوما دياث-ماس Paloma Díaz-Mas، وأنطونيو مونيوث مولينا Antonio Muñoz Molina، وألمودينا غرانديس Almudena Grandes، وخابيير مارياس Javier Marías، وإغناثيو مارتينيث دي بيسون Ignacio Martínez de Pisón، وخابيير ثيركاس Javier Cercas، ولويسا كاسترو Luisa Castro، وبيلين غوبيغي Belén Gopegui، وإيساك روساIsaac Rosa، والعديد غيرهم.

قدَّم جيل الواقعية أفكاراً مجدّدة: كالكاتبة كارمن مارتين غايتي في رواية (سلسلات Retahílas) عام ١٩٧٤، و«الغرفة الخلفية El cuarto de atrás» عام ١٩٧٨، فقد نقلت شخصياتها من العالم الجمعي وأقحمتهم في العالم الشخصي المعقد، والعالم الحميمي، وقد كان ذلك أحد توجهات الرواية الحديثة. اختار بعض الكتَّاب الواقعيين الآخرين، ممن لم يتركوا الالتزام بشكل كامل، كتابة الرواية التي تقصُّ السيرة الذاتية أو كتابة المذكرات، مثل خوان غويتيسولو Juan Goytisolo في (منطقة محظورة Coto vedado) عام ١٩٨٥، وروايته «في ملوك الطوائف En los reino de Taifas» عام ١٩٨٦، ولدينا أيضاً الكاتب ميغيل ديليبيس Miguel Delibes في «يوميات رجل متقاعد Diario de un jubilado» عام ١٩٩٥. أدَّت هذه الروايات إلى ازدهار هذا النوع من الأدب. هناك كتاب آخرون مثل خيسوس فيرنانديث سانتوس Jesús Fernández Santos، الذي مال نحو الرواية التاريخية في روايته «تلك التي لا تحمل اسماً La que no tiene nombre» عام ١٩٧٧، وروايته «ما وراء الأسوار Extramuros» عام ١٩٧٨، وهي نزعة ستنتج أعمالاً جوهرية في السنوات القليلة المقبلة.

استعادت الرواية التي كُتبت، اعتباراً من مرحلة الانتقال السياسي، لذة السرد الروائي، الأمر الذي جعلها تكتسب شعبية كبيرة. لقد أدى إنشاء العديد

من الجوائز الأدبية، ووضع استراتيجيات نشر جديدة، وكمية الروايات المنشورة، وغياب النقد البنّاء والمتطلب، إلى التشتت في تقييم نوعية هذه الروايات، حتى إنّ العديد من الروايات الرديئة التي تفتقد المضمون والمعنى صِنِّفت ضمن الروايات الجديرة بالاهتمام. في المقابل، هُمِّشت الروايات المجدّدة لعدم وجود قناة نشر، أو بسبب عدم مواكبتها لسياسات سوق النشر.

أكد النقدُ خلال السنوات الخمس والعشرين الأخيرة تمتُّع الكتَّاب بالفردانية، وتعددية النزعات، فكان ذلك إحدى الخصائص التي تميزت بها روايتنا. كما ازدادت الموضوعات التاريخية، والعاطفية، والمثيرة، والسير الذاتية، وما وراء الأدبية، والبوليسية، أو تلك الناقدة. كما كثرت الروايات الحميمية، والساخرة، والفكاهية، وراحت هذه الروايات تفتح الطريق أمام سلوك شكيٍّ كان بعيداً تماماً عن أي إيمان راسخ. وقد حلَّت مكان الشخصيات العظيمة، أبطال التيارات الأدبية السابقة، شخصيات تجسّد الإنسان البائس غير الواثق، دون هدف، الذي يبحث دائماً عن هويته. أما بالنسبة لأسلوب تأليف الرواية فهو مساري، على الرغم من وجود بعض الاستثناءات، وعموماً يُفضّل اختيار الأماكن المدنيّة مع أن التّنوع فيها كبير. فيما يتعلق باللغة، يمكن ملاحظة قلق شكلي، يكشف عن مدى جاهزية الكتَّاب الأدبيّة.

١-١- الواقعية المتجدّدة. أبرز خصائصها وأعلامها

لقد أتاحت ردة الفعل، التي حصلت مع مرحلة الانتقال السياسي، إزاء المذهب التجريبي المعقَّد، المجال أمام واقعية جديدة استعادت لذة السرد القصصي. فقد قدَّم كتّابٌ مثل خوان خوسيه مياس Juan José Millás، وخوسيه ماريا ميرينو José María Merino، وإدواردو ميندوثا Eduardo Mendoza، ولويس ماتيو دييث Luis Mateo Díez، وخوسيه ماريا غيلبينثو José María Guelbenzu، وألبارو بومبو Álvaro Pombo، ولويس لانديرو Luis Landero، وأنطونيو مونيوث مولينا Antonio Muñoz Molina، والكثير غيرهم، روايات واقعية، تظهر ارتباك الإنسان الحديث المجبر على الكشف والتجريب وتحليل الواقع والبحث عن

معنى جديد بعد فقدانه الإيمان والثقة، في القصص العظيمة، التي كانت تكفل له الأصالة، وتفسّر العالم وفقاً لمشروعٍ مستقبلي.

وطدت الحركة الواقعية ركائزها في الوقت الذي كانت تمرُّ به سنوات الثمانينيات. كذلك تدعَّمت أشكال جديدة في الشعر والرواية للتقرب من الواقع، وقد اعتبرت هذه الأشكال على أنها في غاية الأهمية، حاصدةً بذلك، منجزات جماليّة بارزة. لقد استعادت أعمال هذه المرحلة عشقها القصصي، لأن هدفها سرد النوادر والأحداث؛ فتشعُّب الأحداث، وتداخل القصص، والشّخصيات الخاصة، واستعادة عنصر المكان، والخط المساري للقصة، وحل العقد في الرواية وصولاً إلى نهاية معبّرة، تلكم كانت بعض الخصائص التي تلخص هذه النزعة الأدبية.

لقد أعاد روائيو هذا التيار، في الوقت نفسه، استخدام الوسائل التقنية التقليدية لهذا النوع الأدبي، كذلك أعادوا صياغة منجزات التيار التجريبي، فأظهرت رواياتهم إتقاناً لغوياً ملحوظاً وقوياً، لا يخلو من التراكيب المباشرة واللغة العامية. أما الواقع الذي يُمثل، فكان واقعاً مدنياً، رغم وجود أمثلة من الواقع الريفي والقروي. لقد أظهرت الكثير من هذه الروايات، التي كانت وريثة التجريبية الشكليّة لسنوات الستينيات، في بنيتها، كمّا كبيراً من الألعاب، والتّناص Intertextuales، كالأقوال المستشهد بها، والمراجع، والاعتماد على نصوص الآخرين، وعلى التقنيات غير الأدبية، وعلى المحاكاة الساخرة لتوضيح بعض الرموز والقيم، وعلى الدعابة بهدف التخفيف من حدة بعض المواقف التراجيدية.

لقد كان مفاجئاً الرجوع إلى الوثائقية التي تفصّل الوسط الاجتماعي والمهني، حيث يتطور الحدث. فالبحث عن بعض مظاهر الواقع الخاصّة التي يجهلها القارئ المتوسط، كاللغات الخاصة Idiolectos بعالم المجرمين، كما هو الحال في رواية «كوميديا خفيفة Una comedia ligera» ١٩٩٦ للكاتب إدواردو ميندوثا Eduardo Mendoza؛ وحياة البرجوازية المدمرة، في كثير من روايات ألبارو بومبو Álvaro Pombo، وخصوصاً «السماء المستوية El cielo raso» عام ٢٠٠١، والعالم الآخر للعلاقات الجنسية في «قلب شديد البياض Corazón tan blanco» عام ١٩٩٢ لخافيير مارياس Javier Marías،

والموسيقا في الطليعية الأوروبية في «عازف البيانو El pianista» ١٩٨٥ لباثكيث مونتالبان Vasquez Montalbán، وعالم المال المجنون الذي تقدمه رواية «الحرفة السحرية El mágico aprendiz» عام ١٩٩٩، للكاتب لانديرو Luis Landero. إن هذه الروايات لا تقيّم ولا تحكم على التصرفات، والشخصيات التي تعبِّر عنها هي، في كثير من الأحيان، شخصيات مهمّشة – إدواردو ميندوثا Eduardo Mendoza، ولانديرو Landero، وخوان خوسيه مياس Juan José Millás– هم أشخاص تائهون وفي صراع، أما غيلبينثو Guelbenzu، وبومبو Pombo، ولويس ماتيو دييس Luis Mateo Díez، فهم يواجهون واقعاً معاكساً. من غزارة هذا التيار نذكر أيضاً أمثلة على روايات جيدة مثل: «ملف الغريق El expediente del náufrago» عام ١٩٩٢، و«طريق الضياع Camino de perdición» للويس ماتيو ديس Luis Mateo Díez، «ألعاب العمر المتأخر Juegos de edad tardía» عام ١٩٨٩، للويس لانديرو Luis Landero، و«الفارس البولندي El jinete polaco» عام ١٩٩١، لمونيوث مولينا Muñoz Molina و«مالينا هو اسم تانغو Malena es un nombre de tango» ١٩٩٤ لألمودينا غرانديز Almudena Grandes.

٢-١- الرواية البوليسية الجديدة

غزت حقبة السبعينيات موجة كبيرة من ترجمات روايات التحقيق، والروايات البوليسية وروايات الجرائم، وكنتيجة لذلك، تمَّ التعرُّف إلى أبرز الكتّاب الكلاسيكيين لهذا النوع من الروايات، مثل Dashiell Hammet، و Raymond Chandler، و Ros Mc Donald، الأمر الذي ساهم في خلق وانتشار تيار روائي جديد، لا يملك تراثاً في إسبانيا. أما عن الأساسيات الأصلية لهذا الفرع من الأدب – سرد قصة جريمة قتل مجهول مرتكبها والذي سيتم، من خلال عملية بحث وتحليل المحقق عموماً، اكتشاف المذنب – فلن ينتجها مجدداً جميع الكتّاب الإسبان الذين سيكتبون هذا النوع.

استطاعت الرواية البوليسية، خلال سنوات قليلة، التأقلم مع الواقع الإسباني، وامتازت بخاصية التسلية الصرفة، ذلك لأنها ربطت بين المرح

والشاهديّ، فكانت معقلاً للالتزام الأخلاقي والاجتماعي عندما كانت الرواية قد اعتادت على إلغائه. إضافة إلى ذلك، فقد استخدمت لغة أكثر ترفُّعاً من تلك التي تستخدم عادة في هذا النوع.

مع منتصف السبعينيات، برز بوضوح كتّاب هذا التيار ورسمت معالم اتجاهين. من جهة، كان هناك الرّائدان مانويل باثكيث مونتالبان Manuel Vazquéz Montalbán، وإدواردو ميندوثا Eduardo Mendoza، اللذان تلاعبا بقواعد وقوانين هذا النوع من الرواية، فخالفا هذه القوانين، وانتهكاها وسخرا منها من خلال المحاكاة. ومن جهة أخرى، فهناك الكتّاب الذين ظلوا أوفياء لقواعدها ولقوانين هذا النوع الأدبي مثل أندرو مارتين Andreu Martín، وخوان مدريد Juan Madrid وغيرهما.

لقد اتصل الكثير من الكتّاب بشكل كليٍّ أو جزئيٍّ بهذه النزعة، فأدخلوا أحداث الجريمة إلى بعض رواياتهم مثل خوان خوسيه مياس Juan José Millás في روايته «الحرف الميت Letra muerta» عام ١٩٨٤، ومونيوث مولينا Muñoz Molina في روايته «أمير الظل Beltenebros» عام ١٩٨٩ و«البدر Plenilunio» عام ١٩٩٧ والكاتب غيلبينثو Guelbenzu في «لا تطاردوا القاتل No acosen al asesino» عام ٢٠٠١.

١-٢-١- سلسلة المحقق كاربالو للكاتب مانويل باثكيث مونتالبان كإبداع خاص لتفرع أدبي

يعتبر مانويل باثكيث مونتالبان Manuel Vazquéz Montalbán كاتباً متنوعاً ذا موقف سيادي في الرواية البوليسية الإسبانية، منذ خلقه شخصية المحقق كاربالو في عمله «الوشم Tatuaje» عام ١٩٧٤، إذ بدأ مسيرته الأدبية نهاية الستينيات في خطوة أولية تجريبية ضدّ الواقعية، متأثرة بالحركة السريالية وبعض التقنيات الطليعية.

تعتبر سلسلة روايات المحقق كاربالو مشبعة بالدلائل عن الوضع السياسي، والاجتماعي، والأدبي لإسبانيا الحالية. فوفقاً لما يقول الكاتب نفسه،

إن الرواية البوليسية ليست هدفاً بحد ذاته، وإنما هي نقطة البداية من أجل سرد رواية التغيرات الاجتماعية، وتبدلات الوعي. ويضيف إن العناصر الأساسية في روايته البوليسية هي ثلاثة: انتهاك المحرم، وطريقته في التقرب إلى الواقع، والعلاقة بين دافع الجريمة وبين العوامل الاجتماعية التي تسببها.

يقدم باثكيث مونتالبان للقارئ، من خلال سلسلة الروايات هذه، مجموعة من التغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع الإسباني بعد موت فرانكو. فرواياته عبارة عن خليط بين حبكة الجريمة، الحدث، والمكيدة، وبعض العناصر الخاصة بهذا النوع، إضافة إلى عناصر أخرى لا تنتمي لهذا النوع كتحليل الوضع السياسي والاجتماعي والتعبير عن الرأي الثقافي والأدبي، واللجوء إلى الوجدانية، وإقحام جرعة لا بأس بها من الدعابة والسخرية والمحاكاة الأدبية. أما شخصيّة المحقق كاربالو فهو شخص حاد الذكاء، ذو مظهر أنيق، شديد الملاحظة، ويتمتع بحس الفكاهة، وهو من يقود خيط الأحداث. يتخذ كاربالو موقف الريبة، وكثيراً ما تكون آلية عمله في التحليل النفساني أكثر صعوبة من تحقيقه في الجريمة، لأن القضايا التي يُكلف بها لا يحلها دائماً. إلى جانب قصص الجريمة، يمكننا إضافة عناصر التناص كثيرة التنوع، كاللغات الخاصة بالمجموعات الاجتماعية شديدة الاختلاف، والأغنيات العاطفيّة التي تُسمع من خلال المذياع، وإدخال نظريات السينما البوليسية، كما هو الحال في رواية «بحار الجنوب Los mares del Sur» ١٩٧٩، وعالم كرة القدم الغامض، ومضاربة الأراضي من أجل القرية الأولمبيَّة في مدينة برشلونة ١٩٩٢ كما هو الحال في رواية «اغتيال لاعب الوسط المهاجم عند الغروب El delantero centro fue asesinado al atardecer» ١٩٨٨؛ وسيطرة وسائل الإعلام في «اغتيال في برادو ديل الري Asesinato en Prado del Rey» ١٩٨٧ وسلطة دُور النشر، ودور النقاد في «الجائزة El premio» ١٩٩٦، لقد كان نقداً دائم الحدة، ومزيجاً خلّص هذا النوع من أصله السوقيّ وجعله نبيلاً.

أما عن محاولة تجنُّب الدروس التعليمية، فقد نجحت من خلال استخدامات الكاتب السرد الروائي وتطبيقاته الذكية: كالدعابة الخفيفة،

والسخرية، ومهارات تطبيق آليات المحاكاة الساخرة، والإبداعات اللغوية، وبعض المواهب الريبيّة التي يمكن ملاحظتها.

بالنسبة لروايات باثكيث مونتالبان غير البوليسية، فهيَ أيضاً موروثة عن الواقعية، بمعنى أنها تعطي شهادات عن أزمنة محددة، كما هو الحال في رواية «عازف البيانو El pianista» عام ١٩٨٥، التي تعيد تاريخ مدينة برشلونة خلال السنوات الخمسين الأخيرة-ورواية «شباب أتثابارا السعداء Los alegres muchachos de Atzavara» ١٩٨٧، التي تتحدث عن سنوات الانتقال الديمقراطي.

٢-٢-١- إدواردو ميندوثا Eduardo Mendoza وروايته «الحقيقة في قضية سابولتا La verdad sobre Savolta»

في عام ١٩٧٥ ومع رواية «الحقيقة في قضية أمر سابولتا La verdad sobre Savolta» للكاتب إدواردو ميندوثا Eduardo Mendoza، تأكّد انطلاق مسار في استثمار بعض الأنماط الأدبية الأكثر شعبية مثل دوريات الصحف، ويوميات الأحداث، والرواية البوليسية، والرواية الرومانسية. فالعذوبة الغريبة لحبكاتها، والدوافع التاريخية، ومعالجة الحبكة، تلكم أشياء لفتت انتباه النقاد، وجعلت الكاتب يحظى باستحسان القراء.

فالحبكة كمحور الرواية، والاعتناء بالشخصيات - التي غالباً ما تكون مفاجئة -، واستخدام آلية الإثارة، والفعل، والمؤامرة الدائمة، وكثرة الحوادث المؤسفة، وحدوث الفعل في زمن ومكان محددين - برشلونة منذ عام ١٩١٧ حتى ١٩١٩ في فترة هيجان اجتماعي - حيث جرت فيها أيضاً العديد من قصص الجرائم والألغاز، والوصف الواقعي الوثائقي لأماكن المجرمين والمهمّشين، واتهام السلطة السياسية والاقتصادية، ووجود نبرة مخاكاة ساخرة، كل ذلك سيحدد وسيرسم أعمال الكتّاب الذين سيستمرون ويتوسعون، في رواياتهم القادمة، من اختباراتهم في هذا النوع البوليسي الفرعي.

من خلال روايات «لغز السرداب المسحور El misterio de la cripta embrujada» عام ١٩٧٩، و«متاهة الزيتون El laberinto de las aceitunas»، ١٩٨٢ و«مدينة العجائب La ciudad de los prodigios» عام ١٩٨٦، سيتابع ميندوثا وسيوسع وجهة نظره المرحة، الخيالية، والهادئة التي بدأها في عام ١٩٧٥، وسيعمل على الذهاب إلى أقصى الدرجات في استخدام المحاكاة والسخرية والمغالاة.

٣-١- النزعة التاريخية. إعادة خلق الماضي

إنّ ازدهار الرواية التاريخية في أوائل عقد الثمانينيات يندمج ضمن التيار العام الذي ظهر في أوروبا منتصف الستينيات، والذي يندرج بدوره ضمن توطيد هذه الرواية، التي تهدف إلى التسلية والإمتاع. من أهم الأمثلة على هذا التيار «أنا كلاوديو Yo Claudio» للكاتب روبرت غرابيس Robert Graves، و«ذكريات أدريانو Memorias de Adriano»، لمارغريت يورثينار Marguerite Yourcenar و«Juliano el Apóstata» للكاتب غروي بيدال Gore Vidal و«اسم الزهرة El nombre de la Rosa» لأومبيرتو إيكو Umberto Eco.

إن إعادة التأمل في التاريخ، وهو ما قامت به روايتنا الإسبانية، يجمع بين التفنن والسلاسة في السرد، وبين الوثائقية الدقيقة، كما يمزج بين الخيال والوثائقية؛ فبذلك تتضمن هذه الرواية معلومات موضوعية غزيرة – كالأسماء، والتواريخ، والشخصيات التاريخية، ورسائل وشهادات مكتوبة- كل ذلك لأنَّ النص يقدِّم نفسه بدقة وموضوعيّة مستند وثائقي.

نستطيع أن نميِّز في روايتنا التاريخية بين تيارين: الأول، قريب من مستويات هذا النوع الأدبي، لا يهتم بالقالب ويحافظ على إمكانيّة أن يكون صادقاً وحقيقيّاً؛ أما الثاني، فيعتمد على الإبداع والمحاكاة الساخرة للزمن الماضي بهدف التسلية، وهو يسأل وينقّي ويؤسس واقعاً جديداً مختلفاً عن الحقيقة الرسمية. لقد رفض باثكيث مونتالبان Vázquez Montalbán في روايتيه «غاليندیث Galíndez» عام ١٩٩٠ و«سيرة حياة الجنرال فرانكو

«Autobiografía del General Franco» ١٩٩٢، الحقيقة التاريخية، وكذلك فعلت لوردس أورتيث Lourdes Ortiz في «أورراكا Urraca»، وأنطونيو غالا في «المخطوط القرمزي El manuscrito carmesí» ١٩٩٠. أما تورّينتي بايّيستير Torrente Ballester، فقد أعاد خلق شخصيات تاريخية. ففي روايته «جزيرة أزهار المكحّلة المقطوعة La isla de los jacintos cortados» ١٩٨١ يتأمل في اللغو التاريخي الذي يقول بعدم وجود نابليون. كذلك تخيّل غوستابو مارتين غارثو Gustavo Martín Garzo في «لغة الينابيع El lenguaje de las fuentes» ١٩٩٣، السيدة مريم العذراء بيدٍ واحدة فقط.

المرجع التاريخي لهذه الروايات موجود في حقب تاريخية عديدة منذ العصور الوسطى حتى الحرب الأهلية وديكتاتورية فرانكو. هناك أدباء اهتموا، بشكلٍ خاص، بالموضوعات التاريخية مثل بالوما دياث ماس Paloma Díaz-Mas، وبيلار بيدراثا Pilar Pedraza، وأرتورو بيريث ريبيرتي Arturo Pérez- Reverte، ومانويل باثكيث مونتالبان Manuel Vázquez Montalbán والكثير غيرهم ممن تتطرق، بشكلٍ عرضي، إلى الموضوعات التاريخية، وجعل منها أساساً لروايات أخرى مثل خوليو ياماثاريسJulio Llamazares في «قمر الذئاب Luna de lobos» ١٩٨٥، حيث تروي قصة بعض المحاربين «الماكيز Maquis» منذ نهاية الحرب الأهلية حتى عام ١٩٤٦ أو «جنود سالامينا Soldados de Salamina» ٢٠٠١ للكاتب خافيير ثيركاس، الذي يروي قصة إعدام رافايل سانتشيث ماثاس القائد الأيديولوجي المؤسس لحزب الكتائب Falange.

٤-١- نزعة أسطرة الرواية. التعبير الظاهري في الإبداع الروائي

تقوم الرواية الأسطورية على أساس أن الرواية هي فن مصنوع يبنيه الكاتب أمام أعين القرّاء، على أنّ هدفها المرجعي هو النص ذاته. يمكننا القول إن أسطرة الرواية، هي أعمال خيالية تكتب نثراً وبطابعٍ سردي يكشف المظاهر الشكلية للنص ويثير الانتباه بسبب مزيّتها كعمل خيالي، مظهرةً الاستراتيجيات التي يستخدمها الكاتب أثناء عملية إبداعه لها.

إن هذا التيار الموروث عن التجريبية خلال الستينيات، ليس أنه لم يختف خلال السنوات الثلاثين الأخيرة فحسب، بل لا يزال يتمتع باستخدام واسع من قبل الكتّاب الذين يعتمدون عليه، كما يستخدم بسبب نوعية الأعمال التي تنسب إليه.

خفت التقنيات المستخدمة في الروايات الأسطورية المعاصرة، وتبنّت مخططات روائية أكثر تقليدية. ففي كثير من الأحيان، ولكي يستطيع الكتّاب في هذه الروايات إنشاء حوار حول التأليف الأدبي، كان على الشخصية الروائية أن تكون كاتباً أو محرراً أو صحفياً أو باحث أدب، وأن تضفي على الحوار طابعاً ثقافياً ليشتمل على إشارات إلى مراجع نصوص أخرى. في كثير من الأحيان تكون الشخصية كاتباً جديداً كما هو الحال في رواية «فوضى اسمك El desorden de tu nombre» ١٩٨٧ للكاتب خوان خوسيه مياس Juan José Millás، أو كاتباً فاشلاً كما في رواية «جرائم غير مهمة Delitos insignifcantes» ١٩٨٦ للكاتب ألبارو بومبو Álvaro Pombo.

هناك طريقة أخرى شائعة جداً في أسطرة الرواية يدعوها النقاد برواية الرواية أو رواية حول كاتب يكتب رواية. أبرز الأمثلة على ذلك هي «رواية أندريس تشوث La novela de Andrés Choz» ١٩٧٦ لخوسيه ماريا ميرينو José María Merino. فبطل الرواية - أندريس تشوث - الراغب في الانتهاء من كتابة رواية بدأ فيها منذ وقت بعيد، يبحث في اللغة المناسبة، وفي التقنيات التي ينبغي استخدامها في الكتابة للوصول إلى رواية حقيقية، كما يظهر الصعوبات التي تواجهه في كتابة هذه الرواية التي يكتبها ضمن رواية أخرى؛ وفي الوقت ذاته نراه يعيش قصة حب. لدينا أمثلة عديدة حول هذا الاستخدام الخيالي في روايات مثل «تاريخ الكره Crónica de desamor» عام ١٩٧٩ لروسا مونتيرو Rosa Montero و«Antofagasta» ١٩٨٧ لإغناثيو مارتينيث ده بيسون Ignacio Martínez de Pisón و«العودة إلى المنزل Volver a Casa» ١٩٩٠ لخوان خوسيه مياس.

٥-١- الواقعية السوداء وتيارات أخرى معاصرة

ليس لجيل الروائيين الأخير ممن ولدوا حوالي عام ١٩٦٥ صفات متشابهة، على الرغم من أنهم ينقسمون في اتجاهين: الأول، أكمل بشكل أو بآخر، مسار التيار السابق، ولكن، إرادياً، بنبرةٍ أخف، وأكثر حميمية، مهتماً بذلك بالعلاقات بين أقلية من الأشخاص يمكننا من خلالهم فهم وتقبُّل الواقع، من هؤلاء الروائيين نذكر لويسا كاسترو Luisa Castro، وبيلين غوبيغي Belén Gopegui، وخابيير ثيركاسJavier Cercas، وماركو خيرالت توررينتي Marco Giralt Torrente، وإلوي تيزون Eloy Tizón، وإيساك روسا Isaac Rosa. أما الاتجاه الآخر فيسميه النقاد، كما في الشعر، الواقعية السوداء.

لا يعتبر هذان الاتجاهان الكتابة نوعاً مقدَّساً وأولوية بدئية، وإنما هي خيار من بين عدة خيارات موجودة داخل مخزون متنوع من الاتجاهات الجماليّة والقيميّة. تعتمد روايات هذا النوع على السرد ذي الاتجاه الواحد المتأثر بالصور والأصوات التي تصل بشكل مباشر إلى القارئ، وليس بالتأمل والتفكير في النص المكتوب. يؤكد هذا التيار المُحدَّد بصراع الأجيال، والتفكك، وإعادة تعريف مفهوم العائلة، والمتعة المتعبة المتركزة على الجنس دون الشغف، والمخدرات، والكحول، والسرعة، ثقافةً تعدُّ حتى الآن نوعاً دون مستوى الأدب - الفيديو والتلفاز والموسيقا والسينما - كما يظهر الإعجاب بالمُثل والثقافة الأمريكية الشمالية. أما عن أهم صفات هذا التيار فهي تقسيم القصة على أساس المشهد، وقلة الاهتمام بالشكل الخارجي، وترتيب الجمل العشوائية، واللغة الثقيلة بالمصطلحات العامية، والعنصر الشفهي المهم، والظهور المتكرر للحوار- في جمل غير منتهية أو كلمات مستقلة - والحوارات غير المهمة، السخيفة والفارغة. أما أهم كتّاب هذا التيار فهم راي لوريغا Ray Loriga، وخوسيه أنخيل ماناياس José Ángel Mañas، وروجيه وولف Roger Wolfe، وبيدرو مايستره Pedro Maestre، وفرانثيسكو كاسابيا Francisco Casavella وغيرهم.

خاتمة

أدى موت فرانكو إلى الانفتاح على وجهات نظر جديدة للرواية، فقد تخلَّت عن التزامها الاجتماعي وعن التجريبية، وتشبَّهت بتيار فترة ما بعد الحداثة. وقد أدى ذلك إلى جعلها تبتعد عمّا هو مهمّ من خلال العبث. فكسرت بذلك المعايير الاجتماعية والأخلاقية والسياسية المعروفة والمعتادة القائمة.

وُجدت خلال هذه المرحلة أربعة أجيال من الكتاب، بحيث اتفق جميعهم على أن الرواية ينبغي أن تستيقظ من سباتها، وأن تسترجع خصيصة السرد الروائي، وأن تحظى بشعبية كبيرة.

اشتهر خلال هذه المرحلة العديد من التيارات والكتّاب. كما برزت الروايات التاريخية والإثارة، والرومانسية والسيرة الذاتية، والبوليسية والما وراء أدبية. كثرت كذلك الروايات الحميمية ذات النبرة المسلية والساخرة والشكيّة، أما بالنسبة للغة، فنلاحظ وجود قلق إزاء البنية الخارجية.

انتشرت بعض هذه التيارات وتوطدت كما هو الحال بالنسبة للواقعية المتجددة. أما النزعة البوليسية، التي تناسبت مع الواقع الإسباني، فقد كانت هي كذلك إحدى النزعات السائدة. لقد أضاف باثكيث مونتالبان Vázquez Montalbán إلى السجلات الخاصة لهذا النوع الأدبي الثانوي الأخبار اللاذعة عن التغيرات الاجتماعية في الواقع الإسباني المعاصر، أما إدواردو ميندوثا Eduardo Mendoza، فقد شدَّد على المظهر المسلّي، والخيالي، والمغالي.

أما التيار التاريخي، الذي كان عبارة عن مزيج بين الخيال والوثائقية، فقد تألق هو كذلك وانتشر. بدورها كشفت نزعة «أسطرة الرواية» المظاهر الخارجية للنص، وكانت بذلك تياراً حاضراً بكثافة.

رواية اليوم هي، كما مرَّ معنا، أكثر من أي وقت مضى بمثابة تسلية وفعلٍ ممتع بعدما كانت مصدراً رئيسياً للقلق والإثارة والبحث كما عُرف عنها في أوقات أخرى.

البحث الثاني عشر

الأدب المعاصر

المسرح منذ عام ١٩٧٥

مقدمة

١- المسرح الإسباني في بداية مرحلة الانتقال السياسي.

٢- كتّاب ونزعات دراميّة سائدة في مرحلة الثمانينيات.

١-٢- مسرح خوسيه سانشيز سينستيرا. أو التأمل الدائم في جوهر المسرح.

٢-٢- الجيل الأول من الدراميين.

١-٢-٢- بالوما بيدريرو ورؤيتها للواقع.

٣- المسرح الإسباني في التسعينيات. تنوع جيل.

خاتمة

مُقَدِّمَة

اختبر المسرح خلال السنوات الخمس والعشرين الأخيرة العديد من فترات الذروة. وعلى الرغم من أن الكتّاب الجدد قدموا، مجتمعين، أعمالاً ذات نوعية عالية مع تحسُّن في مونتاج المشاهد، إلا أنهم وصلوا إلى الجمهور بطريقة عرضيّة ومتقطعة، والكثير من مسرحياتهم حفظت في المطابع.

وبالرغم من اختفاء بعض المجموعات الأدبية المستقلة ممن ينتمون إلى الحقبة السابقة، إلا أنَّ هناك مجموعات أخرى استمرت كما هو الحال بالنسبة لمجموعات Els joglars، Els comediants، DogallDagom، La Cuadra، Esperpento، وظهرت مجموعات أخرى مثل La Fura dels Baus، Teatro Fronterizo، Akelarre، بالإضافة إلى مجموعات أخرى، لا تزال تعارك على الرغم من العوائق التي تعترضها.

مازال مسرح السنين الأولى لفترة الانتقال السياسي مديناً للحقبة الأدبية السابقة، إلا أنّه في منتصف الثمانينيات بدأت مرحلة جديدة من التغيرات البنيوية العميقة التي طرحت فكرة التجديد. كان لافتتاح المركز الوطني للدراما Centro Dramático Nacional، والمعهد الوطني للفنون المسرحية والموسيقية Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Musicales، والحملة الوطنية للمسرح الكلاسيكي La Compañía Nacional de Teatro Clásico، والمركز الوطني للتيارات المسرحية الجديدة El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas، ومركز المسرح الوثائقي El Centro de Documentación Teatral؛ وآلية التوزيع المتقدمة للعروض المسرحية في المناطق الإسبانية المختلفة وعدم تمركزها في مكان واحد، وتعدد الجوائز، والأعمال، والمهرجانات، وإنشاء

المجلات التي قدّمت وعرّفت النصوص الدرامية، وظهور جيل جديد من الدراميين النوعيين، كل ذلك كان له دورٌ كبيرٌ في تنشيط الحركة المسرحية على الرغم من أنها كانت تتقدم دائماً بطريقة متقطعة.

١- المسرح الإسباني في بدايات مرحلة الانتقال السيّاسي

اعتباراً من مرحلة الانتقال السياسي والتغيرات التي طرأت على المجتمع الإسباني، كاختفاء الرقابة، وهو أمرٌ أدى إلى حراك مسرحي، سمحت الإعانات المالية المتزايدة للإدارة المركزية، والمقاطعات ذات الحكم الذاتي، بإنشاء المركز الوطني للدراما عام ١٩٧٨، وكذلك مركز المسرح الوثائقي عام ١٩٨٣ والمركز الوطني للتيارات المسرحية والموسيقية الجديدة عام ١٩٨٤. كما أن تعدُّد الجوائز، خلال فترة وجيزة، وتعدُّد المهرجانات المسرحية والعروض والنشاطات المسرحية وإنشاء دُور النشر والمجلات مثل مجلة «Primer Acto» أو «Publico»، التي عرّفت الجمهور بالنصوص الدرامية، وساهمت، خلال بعض السنوات، في تألقِ المسرح، كان له دورٌ في تكريس حركة المسرح. انتشر النشاط المسرحي في جميع المقاطعات، إلا أنَّ النشاط المسرحي المنتظم كان في مدريد وبرشلونة بسبب وجود البنى التحتية المناسبة والتنظيم الأمثل..

كان تألق المسرح مؤقتاً، لأنّ فترة ازدهاره القلقة، لم تستمر. ففي مرحلة الانتقال السياسي كانت هناك رغبةٌ عارمة في تعريف الجمهور بالدراميين العظماء الذين ينتمون إلى فترة ما بعد الحرب، والذين مُنعوا من نشر أعمالهم من قبل ديكتاتورية فرانكو، مثل فايي إنكلان ولوركا وألبيرتي وماكس أوب، إضافة إلى رغبة في استرداد أعمال تعود إلى الستينيات أو السبعينيات مُنعت من قبل الرقابة «القصة المزدوجة للطبيب بالمي La doble historia del doctor Valmy» للكاتب بويرو باييخو Buero Vallejo عام ١٩٧٦، و«معماري وإمبراطور أسيريا El arquitecto y el emperador de Asiria» لفرناندو أررابال Fernando Arrabal عام ١٩٧٧، و«حافلة الرصاص المتوهج La carroza de plomo candente»

لفرانسيسكو نيّيبا عام ١٩٧٦ و« Las arrecogidas del beaterio de Santa María Egipciaca» للكاتب مارتين ريكويردا Martín Recuerda في ١٩٨٧، ومهما يكن من أمر، فإن النجاح الذي حققته هذه الأعمال لم يدم وقتاً طويلاً بالنسبة لغيرها من الأعمال.

خلال مرحلة الانتقال السياسي كان هناك ثلاثة أنواع من كتّاب الدراما الإسبان: من جهة، هناك من ذكرناهم آنفاً تحت اسم «المجموعة الواقعية». وقد لاقى جميع كتّاب هذه المجموعة صعوبات في عرض أعمالهم ما عدا بويرو باييخو Buero Vallejo، وأنطونيو غالا Antonio Gala. أما البعض الآخر، مثل لاورو أولومو Lauro Olomo، وكارلوس مونييز Carlos Muñiz، وخوسيه مارتين ريكويردا José Martín Recuerda، ممن ابتعدوا كل البعد عن التجارب المسرحيّة الجديدة، فقد تابعوا كتابة أعمالهم، إلا أنهم لم يعرضوا منها إلا القليل. من جهة أخرى، لدينا الكتّاب الذين درسناهم تحت مسمّى كتّاب "المسرح الجديد" مثل لويس رياثا Luis Riaza، وخوسيه روبيال José Rubial، وميغيل روميرو إيستيو Miguel Romero Esteo، وألبيرتو ميراييس Alberto Miralles، ومانويل مارتينيز ميدييرو Manuel Martínez Mediero، الذين عرضوا أعمالهم، بشكل عام، على هامش دوائر المسرح الاحترافي، لأنهم كانوا يعتمدون على الأفكار الجمالية، وأصرّوا على أساليب أقل تصويرية. لدينا أيضاً مجموعة ثالثة من الكتّاب ممن ظهروا خلال ذروة مرحلة الانتقال السياسي، صحيحٌ أنهم لم يكونوا مقيدين بالرقابة، إلا أنهم كانوا ملتزمين اجتماعياً.

٢- كتّاب ونزعات درامية سائدة في مرحلة الثمانينيات

يدرك الأدباء الذين بدؤوا بإنتاج أعمالهم المسرحية خلال مرحلة الانتقال السياسي أنهم جزءٌ من جيل جديد، يجمع فيما بينهم اهتمامهم بالنص الدرامي. يمكننا أن نميّز بين مجموعتين من هؤلاء الكتّاب: المجموعة الأولى، تضمُّ ألفريدو أميستويAlfredo Amestoy، وماريسا آريس Marisa Ares، وسيرخي بيلبيل Sergi Belbel، وخابيير ماكا Javier Maqua، وفرانسيسكو ميلغاريس

Francisco Melgares، وألفونسو بايخو Alfonso Vallejo، وقد استمرَّ هؤلاء الكتّاب في تبنّيهم التقنيات الطليعية والمجدّدة لما يُسمَّى بالمسرح الإسباني الجديد من خلال استكشاف عوالم خيالية، واستخدامهم لرموز واستعارات مجازية، إضافة إلى استخدامهم تقنيات فن التصوير السينمائي والمسرح العبثي. أما المجموعة الثانية والتي نذكر منها خوسيه لويس ألونسو دي سانتوس José Luis Alonso de Santos، وألفونسو أرماداAlfonso Armada، وإرنستو كاباييرو Ernesto Caballero، وفيرمين كابال Fermín Cabal، وفرانسيسكو بينيتيز Francisco Benítez، ومارتين ريكويردا Martín Recuerda، ولوبيز موثو López Mozo، وبالوما بيدريروPaloma Pedrero، وإغناثيو ديل مورال Ignacio del Moral، وكارمن ريسينو Carmen Resino، وخوسيه سانشيز سينيستيرا José Sanchis Sinisterra، فعلى الرغم من استخدامهم التقنيات التجديدية أحياناً، إلا أنهم أعادوا حيوية المسرحية الهزلية، والمقاطع الكوميدية، والاسبيربينتو، وكوميديا السلوك، كذلك نراهم في بعض الأحيان، قد أبدعوا واقعية شعرية وخيالية رائعة.

يقدم مسرح الثمانينيات مجموعة من الخصائص والميزات نذكر منها:

١- لقد تمرّن هؤلاء الكتّاب في المسرح المستقل وهم ينتمون إلى جيل «خائب الأمل»، فقد إيمانه بالتغيرات التي تحصل في العالم، ولم يعد لديه رؤية تفاؤلية إزاء المستقبل. ابتعد هؤلاء الكتاب عن جماليّة الواقعية، التي انتشرت في الستينيات، واكتشفوا التجديدات في المسرح العالمي. هذا لا يعني أنهم رفضوا الالتزام بقضايا البلاد الاجتماعية والسياسية، بل حلّلوا الأحداث عن بعد، لكن دون أي هدف تعليمي أو أخلاقي كما في المراحل السابقة. يقول فيرمين كابال Fermín Cabal «إننا لا نبحث عن تغيير العالم وإنما عن تغيير الفرد».

٢- منذ أواخر السبعينيات نشأ مسرح يعالج كل ما هو يومي وخاص وشخصي. لم يهتم هذا المسرح بالمشكلات الاجتماعية الكبيرة، غير أنَّ كتّابه، فضّلوا معالجة الصراعات الوجودية الصغيرة واليومية

للشخصيات التي من الممكن أن يتماهى المشاهد معها. كانت هناك عودة إلى تجسيد الواقع، كما عاد المسرح إلى سرد الحكايات، وتناول مشكلات قريبة من مشكلات المشاهد. عموماً، وفي جوٍّ متمدن، يُعرض عالم الشباب، والمخدرات، والعنف والعلاقات المعقدة بين الأشخاص، والبحث عن الهوية؛ وكثيراً ما تستخدم الحوارات القصيرة، والمشاهد السريعة، ولغة عامية غير متصنعة، مع استخدام لغة الشباب الشائعة في كثير من الأحيان. خير مثال على ذلك مسرحية «حصان الشيطان Caballito del diablo» للكاتب فيرمين كابال.

٣- يعتبر سقوط النظم الدينية والأيديولوجية الكبيرة، وانهيار المثالية اليوتوبية من الأسباب التي ساهمت في تطور مسرح لجأ إلى كل ما هو خاص، وأشار إلى مشكلاته الجمالية الخاصة. في مسرح الثمانينيات كانت نزعة تحليل اللغة الخاصة؛ وهي النزعة التي عرفت باسم «Metateatro»[١] – سبق وذكرنا ما يشبه ذلك في الشعر والرواية- والتي على الرغم من عدم كونها معياراً ثابتاً، إلا أنّها كانت نزعة قد قدَّمت نفسها بطريقة ناعمة، ممزوجة وملاصقة لغيرها من النزعات. لقد تشارك كتّاب مثل ألونسو دي سانتوسAlonso de Santos، وفيرمين كابال Fermín Cabal، وسانشيس سينيستيررا Sanchis Sinisterra، من بين العديد من الخصائص، هذا التأمل الدائم في جوهر المسرح، في أساسياته النظرية، وفي تجلياته المتنوعـــة. وكأمثلة جيدة على أعمال مسرح الـــ «metateatro» نذكر «بقايا إما قمل وممثلون Ñaque, o de piojos y actores»، و«آه، يا كارميلا! Ay, Carmela» للكاتب سانشيس سينيستيررا Sanchis Sinisterra.

٤- لم تدفع خيبة الأمل السياسية والأيديولوجية هؤلاء الكتّاب إلى اليأس والإحباط، وإنّما إلى إعادة تقييم الكوميديا، وإلى التخفيف من حدة

---

(١) انظر معجم الأعلام والمصطلحات Metapoesía. (المترجم)

الأحداث وقساوتها، وذلك من خلال الدعاية. لقد كانت تنوعات العنصر الكوميدي المتعددة، التي استخدمها الكتّاب في أعمالهم مدينةً لتراث المسرح المستقل وللمسرح التجاري على حدٍّ سواء. فالكوميديا – التي كانت دائمة في أعمال كابال Cabal وألونسو دي سانتوس Alonso de Santos– تعبِر عن البعد أمام مشكلات الحياة اليومية. لم يكن هدف هذه الكوميديا التي ارتدت زيَّ السخرية والدعابة السوداء، في كثير من الأحيان، التسلية فحسب، وإنما التخفيف من التوترات والتناقضات الحياتية.

٥- لم يعتبر دراميو هذه المرحلة النص أمراً جوهرياً، فقد تعلّموا واستوعبوا صياغة طرق جديدة للتواصل مع القارئ. وقد أنتجوا عروضاً مليئة بالأدوات المشهدية ذات المفردات القليلة، تاركين إيّاها إلى المهرجانات الكبرى.

٦- أيقظت الدراما التاريخية، وهو جنس أدبي عرف تقليدياً لحظات ذروة في الأدب الإسباني، في السنوات الأخيرة اهتماماً كبيراً. كان هناك عدد كبير من المسرحيات التاريخية المنشورة خلال حقبة الثمانينيات والتسعينيات لكتّاب على غرار سانشيس سينيستيررا Sanchis Sinisterra، وألونسو دي سانتوسAlonso de Santos، وإغناثيو غارثيا ماي Ignacio García May، ولورديس أورتيز Lourdes Ortiz، وخيرونيمو لوبيز موثو Jerónimo López Mozo، ومارتينز ميديرو Martínez Mediero، وكارمن ريسينو Carmen Resino، وكونتشا روميرو Concha Romero، والعديد غيرهم. مرَّت الأعمال التي تناولت الأحداث التاريخية بتغيرات مهمة خلال العقدين الأخيرين. فالحدث التاريخي، تقليدياً، كان عبارة عن ظاهرة منطقية مترابطة ومفهومة، أما الآن فقد تحول إلى عمل مصطنع قام به الإنسان بعد حصول الأحداث. بهذه الطريقة نفرض المنطقية والترابط على قصصنا التاريخية، ولا نجدها في النص. لقد أثبتت

أعمال مثل «غرقى ألبارو نونيث Naufragios de Álvaro Nuñez» و«جرح الآخر La herida del otro» عام ١٩٩١ لسانشيس سينيستيررا Sanchis Sinisterra، و«أنا، الهندية الملعونة Yo, maldita india» عام ١٩٩٠ للكاتب لوبيث موثو López Mozo، الأسطورة التي تقول إنه يمكن إعادة بناء التاريخ بطريقة موضوعية.

تعرض الأحداث من خلال بناء حدث درامي يُطرح من عدة وجهات نظر. فالكاتب لا يطلق الأحكام ولا يقيِّم سلوك الشخصيات، بل يكتفي بعرضها كي يحصل المشاهد على الأدوات اللازمة في تقييمه، ليصل بذلك إلى استنتاجاته الخاصة.

٧- يبحث كتّاب الثمانينيات عن التواصل المباشر مع المشاهد –وخاصة الشباب منهم– ويسلّطون الضوء على اهتماماتهم وصراعاتهم ورغباتهم. لذلك نراهم لا يرفضون استراتيجيات الدراما التجارية.

١-٢- مسرح José Sanchis Sinisterra والتأمل الدائم في جوهر المسرح

يُعتبر خوسيه سانشيس سينيستيرا José Sanchis Sinisterra، إلى جانب خوسيه لويس ألونسو دي سانتوس José Luis Alonso de Santos، وفيرمين كابال Fermín Cabal، من أهم الدراميين، الذين يعيرون اهتماماً كبيراً للطابع الأيديولوجي والجمالي للنص. يشترك هؤلاء الكتّاب الثلاثة بالتأثرات ذاتها– خاصة تأثير Bertold Brecht عليهم – إضافة إلى موقفهم التخريبي والانتهاكي لأنموذج الكوميدية البرجوازية.

تجمع المسيرة الخلّاقة لهذا الدراميّ المولود في فالنسيا عام ١٩٤٠ بين الكتابة وبين الإخراج المسرحي وبين التعليم، فهذا المزج بين المهن والمعارف، يجعل منه أستاذاً ومرشداً للكثير من المسرحيين خلال زمنه. يُبدي سينيستيرا Sinisterra رغبة مستمرة في التقصّي والبحث، إضافة إلى دقة نظرية نادرة.

أسَّس في عام ١٩٧٧ مجموعة «المسرح الحدوديّ El teatro fronterizo» بقصد البحث والتقصّي في حدود المسرح، واكتشاف آليات تساعد على فهم وتلقي المشاهد للأعمال المسرحية، وحذف العناصر المسرحيّة الزائفة وتقليصها إلى النص نفسه. إنه يدافع عن دراما تقشفيّة، دون زوائد مشهديّة.

تصنّف أعماله الأولى ضمن الواقعية النقدية لحقبة السبعينيات، وبتأثيرٍ من Bertold Brecht, Kafka, وخصوصاً Samuel Beckett، وجد الأنموذج الدرامي الذي سيصهر فيه الغامض والمُبهم مع التجديد والبحث الشكليّ.

لقد كان للعرض الأول عام ١٩٨٠ لمسرحية «بقايا إما قمل وممثلون Ñaque o de piojos y actores» والتي لقيت نجاحاً تجاوز حدود إسبانيا، دورٌ في تعريف الجمهور بواحدة من النزعات الأكثر خصوصية لمرحلة الثمانينيات هي «Metateatro» أي التأمل، كما أشرنا، في صناعة المسرح، وفي قواعدها وشروطها. في هذه المسرحية يقوم كوميديان، وهما الشخصيتان الوحيدتان، بنقد حالة ووضع الممثل وعلاقته بالمشاهد، ومكانه في المشهد، وتنوّع الأنواع الدرامية– فقد كان بعضها مهمَّشاً في تاريخ المسرح – ووظيفة كل منها.

على الرغم من أن سانشيس سينيستيرا Sanchis Sinisterra، يتابع فيما بعد حالة التأمل في «Metateatro الميتاتياترو» إلا أنَّ أعماله اتجهت، ودون أي نوع من الشك، نحو تحليل الواقع السياسي والاجتماعي. هذا ما تعكسه بوضوح مسرحية «آه، كارميلا Ay, Carmela» أشهر مسرحية للكاتب. عرضت هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩٨٧، وحظيت بنجاح باهر، شخصياتها: كارميلا وباولينو، زوجان ممثلان غير مهمين، يمثلان مسرح منوعات في المسارح الشعبية الأكثر تواضعاً. تعكس شخصيتا كارميلا وباولينو الذل والتمرّد؛ ويفقد هو احترامه من أجل النجاة؛ أما هي فتفضل الموت قبل أن تعاني مزيداً من الذل. يعبِّر الكاتب من خلال هاتين الشخصيتين عن السلطة، وحدود المسرح، وقيمته ودوره في الإبقاء على الذاكرة الحية، فكما تقول كارميلا: «علينا أن نتحدث عن كل ما حصل وعن

أسبابه ومن فعل ذلك ومن قال هذا أو ذاك (...)، لأنكم أنتم الأحياء ما إن تملؤون بطونكم وترتدون ربطات العنق حتى تنسون كل شيء آخر».

يصف سانشيس Sanchis مسرحيته «آه، يا كارميلا!»: إنها ليست عملاً درامياً يتحدث عن الحرب الأهلية، وإنما عن المسرح خلال الحرب الأهلية؛ بالتأكيد إنها ليست دراما سياسية تتحدث عن ذلك الحدث في تاريخنا الحديث. غير أنَّ الصلة بين الحدث الدرامي وبين واقع الحرب الأهلية بالتحديد هو صلة واضحة. أما هدف الكاتب في تأليفها فقد كان الذكرى الخمسين للانقلاب الفاشي في الثامن عشر من تموز من عام ١٩٣٦، إذ تبنّى موقفاً ناقداً، وعلى الرغم من أنه تجاوز الهدف الوثائقي، إلا أنه حاول من خلال هذا العمل شدَّ انتباه الإسبان وإيقاظ وعيهم.

في عام ١٩٩٢ عرضت مسرحيته «الثلاثيّة الأمريكية Trilogía americana» والتي تتألف من ثلاث مسرحيات هي «El retablo de El dorado» و« Lope de Aguirre» و«Traidor y Naufragios de Álvaro Núñez». تروي جميعها قصة اكتشاف قارة أميركا، كما تعكس استحالة تكرار التاريخ وظاهرة التعايش الثقافي. من أهم مصادره الوثائقية كتاب «مذكرات الهند Crónicas de Indias» الذي قدَّم الأدوات القيمة التي ساهمت في تأليف الذاكرة الناقدة للاحتلال.

أما مسرحية «حصار لينينغراد El cerco de Leningrado» التي عرضت لأول مرة عام ١٩٩٤، فهي عمل ساخر وناقد للانتهازية خلال سنوات الانتقال السياسي، ولأول حكومة اشتراكية نسيت مشاريعها ونظرياتها الأيديولوجية، التي لطالما دافعت عنها خلال فترة حكم فرانكو، وذلك من أجل الوصول إلى السلطة. تعتبر هذه المسرحية في الوقت ذاته، مجابهة نقدية مع الواقع الفردي والاجتماعي لإسبانيا خلال حقبة الثمانينيات والتسعينيات.

٢-٢- الجيل الأول من المسرحيين

تقليدياً، لم يكن هناك الكثير من النساء اللواتي دخلن عالم المسرح أو عرضن مسرحيات خلال فترة حكم فرانكو. فخلال العقدين الأخيرين، اشتهرت مجموعة مهمة من كاتبات الدراما، من بينهن ماريا مانويلا رينا

وكارمن María Manuela Reina، ولوردس أورتيس Lourdes Ortiz، ريسينو Carmen Resino، وبالوما بيدريرو Paloma Pedrero، ويولاندا غارثيا سرّانو Yolanda García Serrano، وماريبيل لاثارو Maribel Lázaro. سرعان ما لحقت بهن أخريات في التسعينيات. وأمام القضية الجدليّة الدائمة إذا ما كان هناك مسرح نسائي، بشكل خاص، يجيب الأغلبية بأنً الخاصية الوحيدة التي يعترفون بها على أنها حاسمة هي معيار النوعية. بالنسبة لكاتبات مسرح مثل كونشا روميرو Concha Romero، وماريا مانويلا ريناMaría Manuela Reina، ولورديس أورتيث Lourdes Ortiz، فإن المسرح الذي تؤلفه النساء لا يختلف عن المسرح الذي يؤلفه زملاؤهم الرجال، سواء من حيث المضمون، أم الشكل، أم حتى اللغة. فالفنّ ليس له جنس محدّد، هذا ما قالته كارمن ريسينو عام ١٩٨٧. وفي السياق ذاته قالت ماريا مانويلا رينا: «بالنسبة لي، الاختلاف الوحيد الذي يوجد بين كتّاب من جنسين مختلفين يكمن في موهبة كل واحد منهم لا في جسده».

١-٢-٢- بالوما بيدريرو Paloma Pedrero ورؤيتها للواقع

تنتمي بالوما بيدريرو إلى المسرح المستقل حيث عملت كممثلة واستمرت في تقديم الأدوار مع فرقتها Cachivache. لها الكثير من النشاطات التعليمية كمديرة لورشات عمل في الكتابة الدرامية ومحاضرة وكاتبة مقالات. تُرجمت الكثير من أعمالها الدراميّة إلى لغات عديدة وقدمت في عدة بلدان مختلفة.

يمكن تصنيف مسيرتها الأدبية في إطار هذه الواقعية الجديدة التي انتشرت في الثمانينيات، والتي تبحث في المشكلات والصراعات الوجودية الكبرى الخاصّة بالفرد. تتركز أعمالها حول البحث عن الحقائق والحريات الشخصية. تروي قصصاً حديثة، غالباً ما تكون فيها النساء هن البطلات الرئيسيات. تضيف الكاتبة إلى نظرتها الدراميّة الثاقبة في انتقاء أفكارها المشهديّة، لغة بسيطة مباشرة، لكن لا تغيب عنها الجمالية الشكليّة.

بدأت بيدريرو Pedrero تعرض بشكلٍ منظم بعد عرض مسرحية «مكالمة لاورين La llamada de Lauren» عام ١٩٨٥، تلك المسرحية التي

اختلفت آراء النقاد حولها بسبب موضوعها غير العادي في ذلك الوقت. تدور أحداث هذه المسرحية في ليلة كرنفالية يحتفل فيها أشخاص متنكرون مختبئون خلف أقنعة، تاركين هويتهم الحقيقية تظهر من خلالها. إن التأمل في الحاجة لكسر الأحكام المسبقة الرجعية التّي تقيّد الأفراد، وصراع هذه الشخصيات لإيجاد المكان الحقيقي، هي المحاور الجوهرية في مسرحياتها.

أعمالها، التي دائماً ما تكون مختصرة، موجهة لقليل من الأشخاص. بعضها يعرض العلاقات – الجنسية والعاطفية والعائلية – بين زوجين يعيشان غالباً في صراع، تقدمها من وجهة نظر بطلة أنثوية، دون عدائية هجوميّة، لكن بأفكار واضحة، تسمح وبكل سهولة بقبول المشاهدين بها. من أعمالها: «شتاء القمر الباهر Invierno de luna alegre» و«قبلات ذئب Besos de lobo» و«نجمة Una estrealla».

كما يظهر الحب بأوجهه المتعددة والمختلفة كموضوع متكرر تقريباً في أعمال بيدريرو. أبطال مسرحية «الدرابزين El pasamanos» هما زوجان عجوزان، وموضوعها الرئيسي هو التحكُّم بالأشخاص الضعفاء.

في عام ١٩٩٦ خاطرت ودخلت في شركة للإنتاج المشترك وأخرجت عملها الكوميدي «مجنونات الحب Lucas de amor»، حيث تخلت عن خصائص مسرحها الدرامي السابق الأكثر جدية، لتبدأ بكوميديا فكاهية قريبة من أعمال خارديل بونثيلا Jardiel Poncela. في هذه المسرحية تعاني إولاليا Eulalia بطلة الدراما، من فراق زوجها، لذلك نراها تغيّر من سلوكها الاتكالي والتبعي، لتشق طريقها الخاص. حظيت بيدريرو بفضل هذه المسرحية على نجاح تجاري باهر.

بالنسبة لأعمالها الأخيرة، «الجراء سوداء المنظر Cachorros de negro mirar» عام ١٩٩٥ و«ليلة الرغبة والموت La noche del deseo y la muerte» عام ١٩٩٨، فهي تقدّم مجموعة من الموضوعات كالعنف في المسرحية الأولى، ممزوجاً بمناخ عدائي وقلق، وموضوع العمى في الثانية. تتجلى وتتأكد مسيرتها المسرحية من خلال هذين العملين.

٣- المسرح الإسباني في التسعينيات. تنوع جيل من الكتاب

ظهرت خلال العقد الأخير مجموعة من الدراميين، الذين جمعهم النقاد تحت مسميّات مختلفة، مثل «الدراميون المجدّدون» أو «المسرحيون الشباب» أو «جيل برادومين». بالنسبة للمجموعة الأخيرة، سميت بذلك، نسبة إلى جائزة ماركيز دي برادومين Marqués de Bradomín، التي بدأ معهد الشباب بمنحها في منتصف الثمانينيات. نذكر منهم يولاندا بايين Yolanda Pallín، وسيرخي بيلبيل Sergi Belbel، وإيتثيار باسكوال Itziar Pascual، ورودريغو غارثيا Rodrigo García، وخوان مايورغا Juan Mayorga، وأنطونيو آلامو Antonio Álamo، وفرانثيسكو ثورثوسو Francisco Zorzoso، ولويسا كونييه Luisa Cunillé، وبورخا أورتيز دي غوندرا Borja Ortiz de Gondra. إننا نتكلم، ولأول مرة، عن مجموعة من الدراميين بتأهيل مهني محترف، لكنه هذه المرة ليس تعليماً ذاتياً، فقد تعلموا في معهد برشلونة المسرحي، وفي المدرسة الملكية العالية للفن الدرامي في مدريد، كما تدرَّبوا في ورشات عمل على أيدي بعض المسرحيين المهمين، مثل فيرمين كابال Fermín Cabal وخوسيه سانشيس سينيستيرا José Sanchis Sinisterra.

منذ أن اتصف مسرح التسعينيات بالمسرح الجمالي والشكلي والبعيد عن الواقع، لم يتوقف كتّابه عن تكرار الموضوعات التي تميل إلى إيجاز وتبسيط الكتابة الدرامية المتنوعة والمعقدة. يشترك هؤلاء المبدعون بأعمارهم المتقاربة، وبأفكارهم الثقافية والسياسية، والاجتماعية المتشابهة، التي لم توحدهم أو تقربهم، ذلك لأن الخصائص الموضوعية والشكلية لأعمالهم تختلف من كاتب لآخر. غير أنه توجد نقطتان متفق عليهما: فالكثير من هؤلاء الكتَّاب الشباب يؤكد أن الكتابة الدرامية ليست أدباً وإنما مزيج بين الكتابة والمونتاج المشهدي. لعل هذا المفهوم يرجع إلى أن الكثير منهم عمل في ميادين المسرح المختلفة: فقد عملوا بالإخراج والتمثيل، ومزجوا بين مهنتي الكاتب والمخرج لنصوصهم المسرحية الخاصة، كما جمعوا بين الكتابة وبين الأعمال البصرية والصوتية، ما أدى إلى تلويث اللغة. والأمر الثاني الذي جمعهم أيضاً، هو خلق علاقة جديدة مع المشاهد،

تجعله يتحول إلى مساعد مبدع العمل. هم لا يعتبرون الكاتب كحكم يدير جميع الخيوط في القصةِ، فبدلاً من أن يؤلفوا عملاً وحيداً، يدعون المشاهد ليساعدهم في استكشاف علة أي إبداع.

ومن الخصائص التي جمعتهم أيضاً، كان إعجابهم بالوسائل الصوتية البصرية، بفضل إيقاعها ورموزها. لقد أظهر هؤلاء الكتّاب أنهم قد استفادوا من الأعمال المصورة على طريقة الفيديو كليب، بسرعته الدورانية، ولغته المباشرة والمتكلفة التي تروي حكاية في ثوان معدودة، ولذلك فإن أعمالهم تفضل المشاهد القصيرة، والحوارات المباشرة والسريعة، واللجوء إلى الحذف.

هناك تيار آخر – ذو طبيعة واقعيّة – استمرَّ في مسيرة العقد السابق، فقد كشف عن مشكلات المجتمع خلال أوائل القرن الواحد والعشرين، كعنف «ذوي الرؤوس المحلوقة» في مسرحية «القائمة السوداء Lista negra» ليولاندا ده بايين Yolanda de Pallín؛ وصراع الأزواج، وانعدام التواصل، وانعزال الأفراد، والإرهاب، والخطف في مسرحية «الدم La sangre» لسيرخي بيلبيل Sergi Belbel؛ لدينا أيضاً موضوع مهمَّشي المجتمع الاستهلاكي في مسرحية «أهلاً بكم في الشر Bienvenidos a Diablo» لرافايل غونثاليث Rafael González، وكذلك موضوع المصالح الاقتصادية. كما يظهر موضوع الصراع بين المتحابين، لكن مع القليل من الفكاهةِ كما فعلت يويسا كونييه Llusía Cunillé في مسرحية «فارغون Vacantes»، وخوردي غالثيران Jordi Galcerán في «داكوتا Dakota»، أو من منظور درامي مثل يولاندا بايين Yolanda Pallín في «بقايا الليل Los restos de la noche» وفرانثيسكو ثورثوسو Francisco Zorzoso في «العتبة Umbral». لقد جسَّدت هذه المشكلات، التي تؤثر على المجتمع الإسباني الحالي، شخصيات ضائعة، ليس لها وجهات نظر ولا مستقبل، لذلك نراهم، في كثير من الأحيان، قد سلكوا سلوك المجرمين.

لقد تابع التيار التاريخي اهتمامه وتناوله للموضوعات نفسها التي تناولها الدراميون في حقبة الثمانينيات.

خاتمة

مع نهاية مرحلة السبعينيات، وخاصةً بعد وصول الحكم الاشتراكي عام ١٩٨٢، عاد المسرح للظهور على الصعيد المؤسساتي على الأقل. حيث بدأت مبادرة لتغيير النظام المسرحي منذ إنشاء المعهد الوطني للفنون المسرحية والموسيقيّة التابع لوزارة الثقافة. وعلى الرغم من أهمية سياسة اللامركزية، وإنشاء العديد من المسارح الشعبية في الكثير من المقاطعات، إلا أنه لم يكن من المتوقع في السنوات الخمس والعشرين الأخيرة أن يحدث الكثير من التحديث في المسرح الإسباني، رغم معرفتنا بوجود مسرح تعدّدي وغني.

مع بداية فترة الانتقال السياسي كان هناك تطوّرٌ مهمٌّ بعدد الدراميين أو بتعدّدية الإنتاج الدرامي. وقد حدَّد الكثير من الكتّاب المسرحيين بعض الصفات الخاصة بالمسرح خلال الثمانينيات مثل النزعة الواقعية، ورفض المسرح ذي الطابع السياسيَ والشاهدي أو حتى الوثائقي، واهتمامهم بالمشكلات اليومية واستخدام الأدوات الكوميدية والـــ «metateatro»، وتفضيل الدراما التاريخية، والحوارات القصيرة واللغة العامية والمباشرة.

برز كاتبان مسرحيان خلال مرحلة الثمانينيات هما: خوسيه سانشيز سينيستيرا José Sanchis Sinisterra؛ الذي تغلب على أعماله الطبيعة الواقعية، فقد أبدى إرادة قوية في الاستكشاف والبحث عن جوهر وحدود المسرح؛ أما الكاتبة الثانية فهي بالوما بيدريرو Paloma Pedrero، والتي تدور أعمالها الدرامية وتتركز حول التقبل الواقعي للعالم، وقد جسَّدت ذلك مستخدمة شخصيات مهمَّشة نفسياً واجتماعياً.

بالنسبة لمسرحيي مرحلة التسعينيات، كان المسرح، بالنسبة لهم، مزيجاً بين الكتابة والمونتاج المسرحي، كما أنهم لجؤوا إلى الوسائط السمعية البصرية التي تعلموها كي يطبقوها ويستخدموها، على الرغم من أن أغلبيتهم، لا تزال تتبع التيار الواقعي السابق.

معجم الأسماء والمصطلحات

Abulia: انخفاض أو فقدان الإرادة، تتمثل بمعرفة ما ينبغي القيام به واستحالة تنفيذه.

Acotaciones: في الأعمال المسرحية، تشير إلى الدلالات التي بموجبها يتم الانتباه إلى كل ما يتعلق بفعل أو حركة الممثلين، ولكنها لا تنسب إليهم على أنها جزء من تمثيلهم.

Antirretórico: ضد الخطابة، تفهم هنا بمعنى سلبي، كالخطاب الاصطناعي، المتكلف جداً، والقليل المضمون.

Argot: انظر الرّطانة

Astracán: مسرحية هزلية عبثية وسوقية. أبدعها مونيوز سيكا في الربع الأول من القرن العشرين، تهدف إلى إمتاع الجمهور قليل التطلب.

Autobiografía: سيرة ذاتية

Autodidactismo: تعليم ذاتي

Barroquismo: مصطلح يشير إلى انعدام تناغم وتوازن الكلاسيكية والذي نتج عن الباروكيّة.

Bertold Brecht (1898-1956): على الرغم من أن أعماله كثيرة التنوع، إلا أن تأثيره الحاسم كان جليّاً في المسرح. بعد فترة نفيٌ طويلة بسبب النظام الفاشي، أسّس – عند عودته إلى ألمانيا– فرقة Berliner Ensemble – حيث علّم فيها تجاربه التجديدية: حذف الانفعالية الكثيفة المرتبطة بالمسرح التقليدي، واقترح مسرحاً ملحمياً خاضعاً للنقد من خلال سلسلة من التأثيرات البعيدة (وجوه كثيرة، رؤية آلية المسرح.. إلخ)، إذ أثّرت كثيراً على النص نفسه، وعلى المظاهر المتنوعة للعرض؛ من بينها مظاهر يُعتبر أن على الجمهور أن يلعب دوراً حيوياً فيها، وأن لا يتوقف عند كونه مشاهداً.

Breton, André: شاعر وروائي فرنسي (١٨٩٦-١٩٦٦)، كاتب أول بيان للحركة السريالية (١٩٢٤) والممثل الأول لهذه الحركة الأدبية. لقد طرح فكرة تجديد كل القيم الثقافية، والأخلاقية، والعلمية، من خلال عفوية الوعي، دون أي تحكم للعقل وعلى هامش أي قلق جمالي أو أخلاقي.

Caligrama: مقطوعة شعرية يتم ترتيب الكتابة فيها على شكل صورة متصلة بمضمون القصيدة. الغرض من هذه اللعبة (صورة / نص) خلق انطباع مزدوج عند القارئ: انطباع إزاء اللوحة، وآخر إزاء الفكرة. بدأت هذه الفكرة حديثاً مع الكاتب الفرنسي Apollinaire في العام ١٩١٨، أما في إسبانيا فقد نمت على أيدي كتّاب مثل Vicente Huidobro و Gerardo Diego.

Carlismo: الكارلوسية. صراع ناجم عن قضية وراثة بين فرعين من السلالة البوربونية: أنصار إيزابيل الثانية ضد أنصار كارلوس ماريا إسيدرو. لقد ترجم هذا الصراع على الصعيد السياسي على أنه صراع بين المدافعين عن النظام القديم (الكارلوسيين) وأولئك الذين قبلوا، على الأقل، بعض التغيرات التي دعا إليها الليبراليون.

Collage: الكولاج. مصطلح فرنسي طُبق على الفنون التشكيليّة ويراد به الإشارة إلى الرسم حيث يتم إدراج مواد مختلفة (قصاصات صحفية، خشب، رمل.. إلخ) وإلصاقها على سطح اللوحة. تم تبني المصطلح من بعض الحركات الطليعية بهدف تطبيقه على نص يجمع ويعيد تصميم نصوص أخرى موجودة من قبل وذلك لأغراض السخرية، والدعابة، والمحاكاة أو كركيزة للنص الجديد.

Connotación: «المعنى الضمني» مصطلح خاص بعلم اللسانيات يشير إلى قدرة الرموز اللغوية على أخذ معانٍ جديدة تضاف إلى المعاني الأصلية للكلمات، كما هو الحال في المعجم على سبيل المثال. في حين أنَّ مصطلح Denotación «المعنى الدلالي»، يركز فقط على الوظيفة الدلالية التي يضيفها المعنى الأصلي للكلمة. إن مصطلح Connotación يتضمن المعاني الجديدة الممكنة التي يمكن أن تضاف إلى المعنى الدلالي للكلمة. فالمعنى الضمني إذاً هو آلية تستخدم في اللغة الشعرية التي تتميز بآلية تعدد المعاني، والغموض، والقدرة على خلق معانٍ جديدة.

Coro: الكورس. يطلق في المسرح اسم كورس على مجموعة الممثلين الذين يتحركون أو يغنون أو ينشدون بشكل مشترك، دون أن يشاركوا بشكل مباشر في الحدث. تعود أصول الكورس إلى التراجيديات اليونانية، ووظيفتها، على الرغم من تغيّرها عبر الزمان، هي التعليق، الإشارة أو إضفاء طابع غنائي للحدث بغية إعطاء المشاهد رؤية متوسطة بين الكاتب والشخصيات، تساعده على التعمق في معنى العمل؛ في المسرح الحالي يستخدم الكورس بشكل متقطع جداً.

Crónicas de Indias: «مذكرات الهند»، مجموعة من القصص التاريخية كتبها مؤلفون مختلفون. تروي قصص الاكتشاف والاحتلال، واستيطان أمريكا من قبل الإسبان خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر.

Cultismo: كلمة من أصل لاتيني، دخلت إلى اللغة بطريقة أدبية (العلم، الأدب، الدين، الخ).

Rubén Darío: الاسم المستعار لروبن غارثيا سارمينتو، شاعر نيكاراغوي (١٨٦٧-١٩١٦). تأثر بالتيارات الجمالية الأوروبية لنهاية القرن، وكان رائد الحداثة الإسبانية الأمريكية، وأول من أدخل إلى إسبانيا هذا التجديد الشعري، بحيث يعود إليه الحافز الأول للحداثة الإسبانية ولكل المدارس والتفرعات الأدبية. يتميز شعره بغنى وموسيقية أبياته الشعرية.

Escritura automática: الكتابة الأوتوماتيكية. طريقة إبداع دافع عنها ومارسها السرياليون انطلاقاً من نهج أندريه بريتون ١٩٢٠. تقوم على أساس ترك الكلمات تتفجر من الفكرة دون أي تحكم عقلي أو أخلاقي، اعتقاداً منهم، أنه بهذه الطريقة تظهر الأنا اللاواعية للشاعر بحرية كاملة.

Estética: الجمالية. مذهب يدرس الجمال والفن.

Estrofa: مقطع شعري. وحدة عروضية مؤلفة من عدد من الأبيات التي تعاد على طول القصيدة.

Expresionismo: التعبيرية، نزعة فنية وأدبية ظهرت في بداية القرن العشرين، تبحث في فرض الرؤية الذاتية للفنان في تصوير العالم الخارجي، الأمر الذي يفضي إلى تمثيل مشوّه للواقع.

Farsa: مسرحية درامية ذات طابع كوميدي بسيط تضيف إلى الشخصيات خصائص المسرح الشعبي (المرأة الذكية، الزوج المتغاضي، الغبي...) من أجل تمثيل مواقف من الحياة اليومية أو الخاصة مع وجود عنصر مشوّه وغريب. إنها نوع أدبي قديم الأصل وقد اتخذ أشكالاً متعددة؛ ففي إسبانيا كان فايي إنكلان من أبرز المحافظين على هذا النوع بشكله الحداثي.

Folletín: رواية مكتوبة لكي تنشر خصوصاً على أجزاء متلاحقة في الصحافة الدوريّة. اعتادت بسبب مكان نشرها، وقرائها، وتجزيئها، أن تصنًف على أنها روايات مكائد، ومسيلة للدموع، وعاطفية، ببساطة نفسية ومنطقية كبيرة. تصل القصة إلى ذروة حبكتها في نهاية كل مقطع. لقد ساهم انتشارها في نشر الرغبة في القراءة بين الفئات الشعبية كما أثر على بعض الروائيين المثقفين مثل باروخا.

Formal: شكلي. مشير أو مرتبط بالشكل؛ في الأدب نفهم من مصطلح الشكل كل ما يرتبط بالتعبير سواء على الصعيد البنيوي، المفردات أو الخطابة عموماً.

Freud: سيغموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) طبيب نمساوي طور علم التحليل النفسي الذي من خلاله تم إعطاء شهادة تجنس لمفهوم اللاوعي الذي يظهر في الحلم، أو في الظواهر الباثولوجيّة.

Galdós: بينيتو بيريز غالدوس (١٨٤٣-١٩٢٠) روائي إسباني وواحد من أكثر الروائيين إنتاجاً في أدبنا الإسباني، إضافة إلى كونه من أعظم ممثلي الرواية الواقعية. تظهر في أعماله أفضل بانوراما عن الحياة الوطنية للقرن التاسع عشر في طبقاتها الاجتماعية المختلفة، إضافة إلى أنموذج عن كل مظاهر الرواية الواقعية.

Garcilaso: غارثيلاسو دي لا بيغا. شاعر ورائد التيار الشعري البتراركي في إسبانيا، وهو ما ميّز الشعر الغنائي لعصر النهضة. يعدُّ واحداً من أعظم الشعراء الإسبان، ومن أبرز ممثلي الأسلوب الكلاسيكي والمتوازن. أثره حاسم في بعض شعراء مرحلتي الثلاثينيات والأربعينيات الذين صُنفوا على أنهم شعراء غارثيلاسيون.

Góngora, Luis de: لويس دي غونغورا، شاعر قرطبي (١٥٦١-١٦٢٧)، تقدّمه الشعري دفعه إلى تطوير ما يسمى الأسلوب الرزين، الذي يتميز بالكثرة المفرطة للموارد الشكلية بحثاً عن الجمال المطلق للعالم المخلوق في القصيدة. شعره رزين ونخبوي إلى درجة كبيرة، وهو معقدّ في صياغته، إضافة إلى أنه صعب الفهم، الأمر الذي أبعده عن التقدير الحداثي إلى أن تم استرداده من قبل كتّاب الـــ ٢٧.

Greguerías: وهي صيغة شعرية مختصرة إلى حدٍّ كبير تحمل معنى في جوهرها، كما أنها تعتمد على الصورة والاستعارات؛ جرت العادة أن تحمل حساً فكاهياً، وليس حس القول المأثور أو الحكمة. وقد أبدعها رامون غوميز دي لا سيرنا في عام ١٩١٧. وكمثال عليها، من بين الكثير منها، نعرض التالية:

(عندما تمطر، تبقى على خطوط التلغراف، بعض الدموع التي تجعل خطوطه السلكية حزينة).

Imagen: علاقة شعرية بين العناصر الحقيقية وغير الحقيقية عندما يُعبّر عنها في النص، على سبيل المثال: «أسنانك كانت لآلئ صغيرة».

Institución Libre de Enseñanza: معهد التعليم الحر. معهد تعليمي إسباني تأسّس في ١٨٧٦ من قبل دكاترة كراوسيين على هامش نظام التعليم الرسمي، بهدف تجديده بما يتناسب مع النظريات الحديثة سواء كان من حيث المنهج أم من حيث المضمون. يؤمن هذا المعهد أنّ التعليم الكامل يجب أن يتم في مناخ طبيعي حيث تنعكس، بالقدر المُستطاع، الحياة في المجتمع، كما أنه يؤمن بأنه يجب أن يكون هناك مناخ صداقة بين الأساتذة والطلاب، كما يجب أن تكون هناك حيادية سياسية تامة. كان لهذا المعهد، عبر الوقت، أثرٌ حاسمٌ في السياسة التعليمية الحكوميّة.

Intertextualidad: التّناص. مصطلح استخدمه بعض النقاد –J.Kristeva، Roland Barthes، A. J. Greimas– للإشارة إلى وجود نص في نصوص أخرى مختلفة على شكل اقتباس، إشارات، تقليد، أو إعادة إبداع، والعلاقات الموجودة بين هذه النصوص.

Intimista: حميمي، يطبق على الكتّاب الذين يحاولون التعبير عن الانفعالات والمشاعر الحميمية والمرهفة.

Ironía: السخرية. آلية ذكية يتم من خلالها تأكيد أو عرض نقيض ما يراد قوله. تعتبر السخرية عنصراً جوهرياً في الأدب الفكاهي. تتصل بالهجاء والتهكم.

Jerga: الرطّانة. تنوع لغوي خاص يستخدمه أعضاء مجموعة اجتماعية محددة، وأعضاء مهن وأعمال خاصة فيما يخص مجال نشاطهم. عادةً ما تشبه بالـــ Argot، وهي لغة ذات معنى سري، وهي فقط في متناول المعنيين بهذه اللغة.

Krausismo: تيار فلسفي تطور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على أساس أفكار ف. كراوس؛ وقد حظي هذا التيار بحيوية كبيرة في إسبانيا بفضل المعلم Julián Sanz del Río. أضاف طلابه إلى النظريات توجهاً تعليمياً أيّد إصلاح البنى التعليمية والتدريسية، وذلك من خلال إقحام مواد جديدة من وجهة نظر أيديولوجية جمهورية علمانيّة. أما تأثيره على الساحة الفكرية لتلك المرحلة فقد كان ظاهراً، ولا سيّما في تأهيل مفكرين وسياسيين كان لهم دورٌ حاسمٌ في المرحلة اللاحقة.

Léon, María Teresa: (Logroño 1903-Madrid 1988)، كاتبة روائية ومسرحية، وواحدة من كاتبات النثر الأكثر جمالاً وحذراً لجيل كتّاب الـ ٢٧ الإسباني. كانت عضواً في ائتلاف المفكرين ضد الفاشية، ومنظمة لفرقةGuerrillas del Teatro، وقد سلكت طوال حياتها سلوك الالتزام في الدفاع عن الحريات. من بين أعمالها العديدة نذكر: «مذكرات الكآبة Memorias de la melancolía» حيث تروي تجاربها الإنسانية، والسياسية، والأدبية خلال سنوات الجمهورية، والحرب الأهلية والمنفى.

Lírico: غنائي. كانت تدعى أولا «الشعر الغنائي» وهو ما يُغنّى برفقة أدوات موسيقية عادة ما تكون القيثارة. وهي كنوع أدبي تشير إلى الشعر الذي يغلب عليه التعبير العاطفي الذاتي للشاعر.

Metáfora: استعارة. مجاز يقوم على أساس تطبيق اسم شيء ما على شي آخر يملك معه وجه تشابه، فيستخدمان كما لو أنهما متطابقان. غير أن التطابق بين هذين المصطلحين يكون غير حقيقي، إنما يقوم به الكاتب، كمثل القول «أزهار خديك». إن التطابق بين الأزهار واللون الأحمر للخد يأتي من خيال الشاعر والشيء الحقيقي في هذه الاستعارة هو اللون الأحمر للخد، أما الشيء المتخيل فهو الأزهار. يصعب فهم الاستعارة عندما تكون العلاقة بين المصطلحين غير مبنية على أساس واضح للقارئ، كما هو الحال في جزء كبير في الشعر الحديث.

Metapoesía: مصطلح يشير إلى تلك النصوص التي تقوم موضوعاتها الرئيسية على أساس التأمل حول الشعر نفسه.

Métrica: العروض. علم وفن يبحث في الإيقاع، البنية، وتركيب الأبيات الشعرية.

Metro: شكل عروضي؛ مقطع شعري؛ بيت شعري.

Modismo: مصطلح تعبيري. «تعبير ثابت، خاص بلغة محددة، لا يمكن استنتاج معناه من الكلمات التي تؤلفه» (وفقاً لتعريف معجم الأكاديمية الإسبانية الملكية). يتألف هذا التعبير من كلمات متنوعة تدخل في نقل الرسالة ولكنها لا تؤلف جملة كاملة. في كثير من الأحيان تكسر هذه التعابير قوانين التآلف والانسجام. على سبيل المثال «a pie juntillas دون أدنى شك» و«a ojos vistas بوضوح»، أو تشير إلى جمل حالية مثل: « sin ton ni son دون منطق»، و«de tontas y a locas دون تفكير».

Monólogo interior: مونولوج داخلي. مصطلح يشير إلى فعل الشخصية في إظهار وإبداء أفكارها وعواطفها دون وجود من تتحاور معه ويجيبها. يستخدم كثيراً في الرواية كذلك في الشعر والمسرح.

Movimiento Nacional: الحركة الوطنية. وهي مجموعة من المبادئ الأيديولوجية التي دافعت عن أساسيات النظام الفرانكوي المعلنة بشكل محدد في مرسوم عام ١٩٥٨. في هذا المرسوم يوجد صيغ على الشكل «إسبانيا هي وحدة مصير في ما هو عالمي». أو «إسبانيا هي أمة كاثوليكية حيث المذهب الكنسي يؤثر على التشريع». كان قسمها ضرورياً من أجل الحصول على وظيفة عامة.

Naturalismo: الطبيعية. مدرسة أدبية ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حاولت إعادة إنتاج الواقع بموضوعية كاملة، وذلك من خلال تطبيق نهج العلم الوضعي.

Neopopularismo: الشعبية الجديدة. تيار أدبي ظهر عند بعض شعراء مجموعة الـ٢٧ الشعرية، خصوصاً مع غارثيا لوركا ورافائيل ألبيرتي، يجيب هذا التيار عن نزعة كررت في أدبنا الإسباني القول بالعودة إلى مصادر التقليد الشفهي، الفلكلور، والشعر الشعبي من أجل التزوُّد من موضوعاتها وأشكالها.

Nietzche: ف.و. نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠) فيلسوف ألماني رسم الصيغة الأكثر كمالاً للاعقلية الحديثة، التي تعتبر موضوعية العلم شيئاً وهمياً، وتقترح استبداله بالخيال والفطرة.

Novela epistolar: رواية الرسائل. قصة خيالية مكتوبة على شكل رسالة يرسلها مرسل إلى متلقٍ داخلي للرسالة من أجل إخباره عن حياته الشخصية.

Ortodoxia: أورثوذوكسية. توافق مع المبادئ والمذاهب التقليدية في إطار محدّد.

Pastiche: مصطلح فرنسي استخدم بداية في الرسم للإشارة إلى نسخ اللوحات المصنوعة بحرفية عالية إلى درجة يمكن اعتبارها النسخ الأصلية. طُبق هذا المصطلح أيضاً على الأدب ولكن بمعنى سلبي، إذ إنه يشير إلى تقليد أسلوب كاتب ما.

Período: مجموعة من الجمل وكل ما يتعلق بها، سواء كان من حيث التناسق أم تبعيّة الجملة. إنها تشبه «الجمل المركّبة».

Pirandello, Luigi: درامي، وروائي، وشاعر إيطالي (١٨٦٧-١٩٣٦)، حاصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٤ ومخترع «المسرح داخل المسرح». مسرحيته «ست شخصيات تبحث عن كاتب Seis personajes en busca de un autor» عُرضت في باريس ١٩٢٣ وأشهرته عالمياً، محولةً إياه إلى واحد من أبرز مجددي الدراما الحديثة بسبب تأثيره على الدراميين الأكثر حضوراً.

Poética: شعرية. نفهم من مصطلح شعرية كاتب ما، مجموعة المبادئ والقوانين (ما هو الشعر؟، ما الموضوعات التي يجب أن يعالجها؟، كيف تكون الأبيات؟ ما الصور الخطابية والمجازية

التي يجب استخدامها؟.. إلخ) التي يديرها الكاتب ويطبقها ليؤلف بها شعره. أحياناً، يمكن لهذه الشعرية أن يُعبَّر عنها نظرياً، أو تكون مخفية في شعر الشاعر.

Positivismo: الوضعيّة. نزعة علميّة وفلسفية ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. تتميز بالانتباه الخاص للأفعال، مستغنية عن أي تأكيد لا يمكن التحقق منه وإثباته، أو مدافع عنه سابقاً.

Prosaísmo: النثرية. والمقصود بها هنا خلل في الأسلوب ناجم عن نقص في الانفعال الشعري الغنائي. الشعر الذي يوصف هكذا تنقصه الأصالة ويقدم خللاً على شكل السوقية في استخدام المفردات، كلمات زائدة من أجل المحافظة على البنية العروضية أو تكرارات لكلمات غريبة.

Quevedo: فرانسيسكو دي كيبيدو (١٥٨٠-١٦٤٥) واحد من الكتّاب الأساسيين للعصر الإسباني الذهبي، وكاتب لعدد مهم من الأعمال النثرية والشعرية. كان كشاعر من أهم ممثلي الأسلوب المفهومي، الذي يقوم على تلخيص أكبر عدد ممكن من المعاني في أقل عدد ممكن من الكلمات؛ وهو من أجل ذلك يستخدم جميع الموارد التي تعتمد على المفهوم وتسمح بإعطائه، علاوة على ذلك، معانيَ متنوعة.

Regeneracionismo: إعادة الانبعاث. حركة أيديولوجية ظهرت في إسبانيا نتيجة الهزيمة والخسارة لآخر المستعمرات الإسبانية عام ١٨٩٨. تهدف إلى إعادة تحديث البلد وانبعاثه في جميع المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وذلك من خلال الإصلاحات. وفقاً لهذه الحركة تحتاج أخطاء إسبانيا إلى سلسلة من الإصلاحات (في الزراعة، والصناعة، والتعليم، والسياسة). وإن هذه الإصلاحات يجب أن تقوم بها حكومة مستقلة.

Rima: القافية. تساوي أو تكرار الأصوات نفسها في أكثر من بيت شعري في قصيدة واحدة، وهي تحسب اعتباراً من الحرف الصوتي الأخير المشدد. عندما يتم تطابق الأصوات في الأحرف الصوتية، فإن القافية تدعى متناغمة أو صوتية؛ وعندما يكون التطابق الرنان في الأحرف الصوتية والساكنة، تسمى القافية ساكنة أو تامة.

Sainete: قطعة مسرحية قصيرة، ذات طابع كوميدي غير مهم وبلغة شعبية.

Sarcasmo: مسرحية استهزائية ساخرة وقاسية هدفها جرح المتلقي.

Símbolo: رمز يؤدي وجوده إلى إثارة واقع آخر مستحضر يُمثل من خلاله، على سبيل المثال الزيتون والحمام ويرمزان في أدبنا إلى السلام.

Soneto: السوناتا. قصيدة مؤلفة من أربعة عشر بيتاً وأحد عشر مقطعاً صوتياً توزّع في جسد القصيدة على أربعة مقاطع. رباعيتان وثلاثيتان. عادةً ما تكون قافيتها ساكنة. على الرغم من أن هذا النموذج الكلاسيكي كان الأكثر استخداماً إلا أنه تم تأليف

سوناتات مختلفة العروض عبر التاريخ. وكمثال عليها نعرض قصيدة بعنوان «سرو الدير El ciprés de Silos» للشاعر خيراردو دييغو Gerardo Diego.

منتصبة تبعثين الظل والحلم
يا من تزعجين السماء برأس رمحك
يا نبعاً يصل إلى ذروة النجوم
ملتفة على نفسك بإصرارِ مجنون

يا عصا العزلة وأعجوبة الجزيرة
يا رمح الإيمان ونشيد الأمل
اليوم لمستك ضفاف الأرلنزا
طائفةً دون طريق روحي من سيد.

عندما رأيتك وحيدة، جميلة راسخة
كم من الغبطة شعرت لأتلاشى
وأصعد مثلك، ملتفاً بالكريستال.

فأنا مثلك، يا برجاً أسود حاد الحواف
يا مثل الهذيانات الدورانية
يا سروةً صامتة في وهج الدير.

Teatro del absurdo: مسرح العبث. ظهر في فترة ما بين الحربين وكان من أبرز ممثليه E. Ionesco y Samuel Beckett. أما عن لغته فهي مركز اهتمام المشهد المسرحي، هي لغة مفكّكة، تتحول إلى مجرد لعبة، غير مترابطة، ومليئة باللغو. هدفها إبراز صعوبات التواصل التي لا يمكن حلها بين البشر.

Técnica folletinesca: تقنية السلسلة. تقنية خاصة في الرواية انظر Folletín.

Tetralogía: رباعيّة. مجموعة من أربعة أعمال أدبية لكاتب، بالرغم من استقلالية كل واحد منها، إلا أنها تشكل وحدة ذات معنى متكامل وأكبر، سواء من حيث أحداثها، موضوعاتها وشخصياتها.

Trilogía: ثلاثية. مجموعة من ثلاثة أعمال أدبية لكاتب، بالرغم من استقلالية كل واحد منها، تشكل وحدة متكاملة.

Vallejo, César: كاتب من البيرو (١٨٩٢-١٩٣٨) يعتبر عمله Trilce في ذروة الحركات الطليعية الإسبانية الأمريكية، يعكس شعره موضوع التضامن مع معاناة الإنسان وثورة الفرد على المجتمع.

Vaudeville: فودوفيل. مصطلح فرنسي يشير إلى نوع من الكوميدية الخفيفة التي تحوي شيئاً من الفظاظة.

Vega, (Lope de): فيلكس لوبي دي بيغا (١٥٦٢-١٦٣٥) كاتب مدريدي يملك قدرة إبداعية غزيرة. جدّد المسرح في بداية القرن السابع عشر، مفسحاً المجال أمام ما عرفناه باسم «الكوميديا الجديدة»، وهي صيغة مسرحيّة نجحت وكانت حاضرة حتى منتصف القرن الثامن عشر. وهو كشاعر غنائي يعتبر ممثل الأسلوب البسيط أمام التيارات المصطلحية (كيبيدو) والرزينة (غونغورا).

Verso libre: البيت الحر. هو البيت الذي يستغني عن القافية وعن التقطيع العروضي Computo Silábico، وفي كثير من الأحيان، يتعالى على التشديد المقطعي، ويركز على الوزن الداخلي للقصيدة الذي يحققه من خلال تكرار الكلمات وتكرار التراكيب اللغوية. وكمثال على ذلك، يمكن أن نلاحظ البيت الحر في قصيدة الشاعر الإسباني داماسو ألونسو Dámaso Alonso بعنوان «أطلقوا على النهر اسم كارلوس» يقول:

جلست على ضفة النهر

أردت أن أسألك؛ أردت أن أسأل نفسي عن سرك

أردت أن أتأكد أن الأنهار تجري نحو الرغبة وتعيش؛

أن كل نهر يولد ويموت مختلفاً (تماماً كمثلك أنت الذي يسمونك كارلوس).

أردت أن أسألك، أرادت روحي أن تسألك

لماذا تشتاق؟ إلى أين تجري؟ ولماذا تعيش؟

قل لي أيها النهر

وقل لي لماذا يسمونك كارلوس؟.

المراجع والمصادر

Historia de la literatura española. Volumen II. Desde el siglo XVIII hasta nuestro días, Madrid: Cátedra, 1990.

تاريخ الأدب الإسباني. المجلد الثاني. من القرن الثامن عشر إلى أيامنا هذه. مدريد: كاتيدرا، ١٩٩٠.

CANAVAGGIO, Jean, Dir., Historia de la literatura española Tomo VI. El siglo XX. Barcelona: Ariel, 1995.

كانافاجيو، جيان دير، تاريخ الأدب الإسباني. المجلد السادس. القرن العشرين. برشلونة: آرييل ١٩٩٥.

SENABRE, Ricardo, A. Machado y J.R.Jiménez: poetas del siglo XX, Madrid: Anaya, 1991.

سينابري، ريكاردو، أنطونيو ماتشادو وخوان رامون خيمينيز: شعراء القرن العشرين: آنايا، ١٩٩١.

GARCÍA POSADA, Miguel, Los poetas de la generación del 27, Madrid: Anaya, 1992.

غارثيا بوسادا، ميغيل، شعراء جيل الـــ٢٧، مدريد: آنايا، ١٩٩٢.

TUSÓN, Vicente, La poesía española de nuestro tiempo, Madrid: Anaya, 1990.

توسون، فيثينته، الشعر الإسباني في زماننا، مدريد: آنايا، ١٩٩٠.

BASANTA, Ángel, La novela española de nuestra época, Madrid: Anaya, 1990.

باسانتا، أنخل، الرواية الإسبانية لهذه الحقبة التاريخية، مدريد: آنايا، ١٩٩٠.

GARCÍA TEMPLADO, José, EL teatro español actual, Madrid: Anaya, 1992.

غارثيا تيمبلادو، خوسيه، المسرح الإسباني المعاصر، مدريد، آنايا، ١٩٩٢.

BROWN, Geraldo G, Historia de la literatura española 6\1. El siglo XX. Del 98 a la Guerra civil, Barcelona: Ariel, 2000 (17ª. de.).

بروان جيرالد. ج. تاريخ الأدب الإسباني ١\٦. القرن العشرين. من الـــ٩٨ إلى الحرب الأهلية. برشلونة: آريل، ٢٠٠٠. الطبعة السابعة عشرة.

SANZ VILLANUEVA, Santos, Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual. Barcelona: Ariel, 2000 (5ª.ed.).

سانز فيانوبيا، سانتوس، تاريخ الأدب الإسباني ٢\٦. القرن العشرين. الأدب المعاصر. برشلونة: آريل، ٢٠٠٠. (الطبعة الخامسة).

فهرس

الصفحة

البحث الرابع

البحث الخامس

البحث السادس

البحث السابع

الصفحة

البحث الثامن

البحث التاسع

البحث العاشر

البحث الحادي عشر

البحث الثاني عشر

الطبعة الأولى / ٢٠١٤م

عدد الطبع ١٠٠٠نسخة